Zographe

Revue d'art médiévale
N° 27, 1998-1999

Dédié à Vojislav Korać

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

Ова свеска је штампана средствима Министарства за науку и технологију Републике Србије, Министарства за културу Републике Србије, Скупштине града Београда и Српске Православне Цркве

Мирославу Лазовићу, историчару уметности из Женеве, редакција захваљује на колегијалној помоћи.

Техничко уређење и прелом: *Јасмина Илић, Гордана Толић*

Преводиоци: *Радмила Поповић, Иванка Павловић, Јелена Ердељан, Татјана Суботин-Голубовић*

Лектор: *Весна Ломпар*

Коректор и класификатор: *Весна Тодоровић*

Штампа
ГИП ИНТЕРПРИНТ
Београд
2000

YU ISSN 0350-1361
UDK 7 (091) "04-17"

Зограф





Војислав Кораћ

Le présent cahier du "Zograf" est dédié au membre de l'Académie Serbe des Scinces et des Arts Vojislav Korać en tant qu'hommage de ses amis et collaborateurs et de tous ceux qui ont suivi les longues années de son travail de recherche.

Etant orienté vers l'étude de l'histoire de l'architecture Vojislav Korać a pris part dès ses années d'études au travail de l'équipe des chercheurs sous la direction de son professeur de l'époque Djuradj Bošković. Les études terminées il a travaillé à l'Institut d'Archéologie de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts (ASSA) à Belgrade. Dans le cadre des projets correspondants il a étudié l'architecture médiévale en Serbie actuelle, au littoral monténégrin et en Macédoine. Particulièrement orienté sur les régions occidentales serbes il a fait un livre sur l'architecture romano-gothique de "Pomorje" (littoral sud). En fait l'oeuvre était sa thèse de doctorat, défendue à la Faculté de Philosophie de Belgrade. Après dix ans de travail à l'Institut d'Archéologie Vojislav Korać est élu professeur de l'histoire de l'architecture à la Faculté de Philosophie. A la Faculté il s'est consacré avec autant de dévouement au travail pédagogique qu'à celui de la recherche. Dès que les circonstances le permettaient il complétait l'équipe de recherches sur le terrain par les plus jeunes de ses collègues et par des étudiants de l'histoire de l'art. Grâce à son engagement et à son influence plusieurs de ces jeunes gens ont fait de l'étude de l'art médiéval un choix durable.

Au début des années soixante-dix la Faculté de Philosophie a confié au professeur Korać, en sus de son travail existant, la direction de l'Institut de l'histoire de l'art, son engagement ayant été décisif pour sa formation. Il a dirigé l'Institut pendant presque deux décennies en travaillant en même temps comme membre de la rédaction de la revue "Zograf". Il était simultanément rédacteur en chef des publications de l'Institut éditées dans la collection "Etudes".

Des livres et de nombreuses études publiées dans de renommées revues spécialisées et recueils de travaux des congrès et réunions dans le pays et à l'étranger représentent le fruit du travail de Vojislav Korać. Parmi ses oeuvres importantes figurent les textes sur l'architecture dans les monographies de grands monuments de l'art médiéval tels que Studenica, Patriarchie de Peć, Vierge Hvostanska, ainsi que les textes de caractère synthétique sur l'architecture médiévale dans l'histoire du Monténégro, ainsi que le livre l'Architecture du monde byzantin.

Une part particulièrement importante de l'activité de Vojislav Korać est celle de son travail sur la protection des monuments de culture. Dans les sites qu'il avait fouillés lui-même, aussi bien que dans ceux qu'il explorait en qualité du collaborateur du Service de la protection des monuments il s'est toujours efforcé d'assurer une protection durable aux oeuvres du patrimoine culturel conformément aux principes de la protection internationale des biens culturels.

Les résultats de son travail de recherche et d'étude ont fait élire Vojislav Korać à l'Académie Serbe des Sciences et des Arts, d'abord membre correspondant en 1981 et membre en 1991. En 1998 il a été élu membre d'honneur de la Société Archéologique Chrétienne d'Athènes.

Suivant les courants contemporains de la sciences mondiale Vojislav Korać introduit dans ses recherches, et par leur intermédiaire dans notre milieu scientifique, les vues modernes du matériel étudié en ouvrant ainsi de nouvelles voies méthodologiques dans les recherches de l'architecture médiévale.

La création persévérante de Vojislav Korać, orientée sur la formation et l'intégration de jeunes historiens de l'art dans le travail de recherche a contribué considérablement à la promotion de l'histoire de l'art dans notre milieu, en particulier de l'histoire de l'architecture, promue au rang que lui vaut l'estime du milieu professionnel.

Marica Šuput

Middle Byzantine domed cruciform churches on the Greek islands

Charalampos Bouras

UDK 726.5.011.26.033.2 (499)

The article deals with simple tetrastyle cross-in-square churches on the Greek islands. Based on the analysis of spatial structure and articulation of facades, the author gives suggestions about Constantinopolitan origin of these monuments.

The classification of churches into types has long been an aspiration of historians of architecture, since the function, use, and expression of the interior space are all undoubtedly connected with the type of building chosen for the particular structure. Typological classifications are of limited value, however, and should not be used to support theories of architectural evolution: not only are the differences between types likely to be blurred, but external factors relating to size, available means, and terrain, may lead to the creation of variants or new arrangements, regardless of the date of construction of each church. Both these reservations apply in the case of the study of domed cross-in-square churches, the most widespread type in Middle and Late Byzantine church architecture. Study of these churches, however, may yield conclusions regarding the geographical distribution of the variants of the type, or the coexistence locally of such variants.

The present article seeks to clarify a number of questions relating to simple tetrastyle cross-in-square churches on the Greek islands by publishing a number of hitherto unknown monuments and drawing attention to others that have been published quite recently.

The earliest observations on the variants of the domed cross-in-square churches were made by G. Millet,[1] when only a small fraction of the large body of monuments was known and the documentation was confined mainly to photographs. Millet was followed by Orlandos, with two articles published in *Archeion* in which he clarified the essential differences between the variants of the type,[2] and recapitulated what was known of the earliest form.[3] An article written by M. Sotiriou[4] in connection with a monument in Athens essayed a synthesis of our knowledge, though the analytical comments made by P. Vokotopoulos[5] fifteen years later were more constructive.

The general idea of supporting the dome on the front arches of four barrel vaults of equal size arranged in the form of a cross was certainly already known in the Early Christian period in the general area of the Byzantine empire. We shall be concerned here with the origins and dissemination of the simplest variant of the domed cruciform church, to be found on the Greek islands. This variant consists of a vaulted building divided into nine areas, without a separate tripartite sanctuary, and is known as the simple four-column or tetrastyle type.

It may be noted at once that the distinction with regard to the supports implied by the descriptions 'four-column' and 'tetrastyle' is largely conventional, at least in the case of late examples, since the choice of built pillars or expensive marble columns depended on financial considerations or the availability of material in second use,[6] and was not a typological question in the strictest sense. The distinction between tetrastyle and transitional domed cruciform churches is, on the other hand, a matter requiring careful attention.

The term 'transitional'[7] is applied to churches with a cross-in-square plan and generally of an early date, in which the members bearing the dome are the longitudinal walls. These have large arches at the points where they carry the dome and smaller openings linking the central space with the four corner bays, which are roofed by barrel-vaults. When one contemplates the plans of these churches, one is left with the impression that the longitudinal walls have been resolved into elongated pilasters and short sections of wall. Churches of a transitional character have been the subject of special studies by N. Mavrodinou,[8] A. Orlandos,[9] and P. Vokotopoulos.[10] This kind of church is thought not to be found in Greece after the 11[th] century.[11]

The transitional type of cruciform church in which the pilasters are not elongated and the short sections of wall

---

1 G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 55-94.

2 A. Orlandos, *'Η 'Αγία Τριάς τοῦ Κριεζώτη*, ABME 5, 1939-1940, p. 4-9.

3 A. Orlandos, *'Ο ἐν Εὐρυτανίᾳ βυζαντινὸς ναὸς τῆς 'Επισκοπῆς*, ABME 9, 1961, p. 9-20.

4 M. Soteriou, *Τὸ καθολικόν τῆς Μονῆς Πετράκη 'Αθηνῶν*, ΔΧΑΕ 2, 1960-61, p. 114-127.

5 P. Vokotopoulos, *'Η ἐκκλησιαστική ἀρχιτεκτονική εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεάν 'Ελλάδα καὶ τὴν ῎Ηπειρον*, Β΄, Thessaloniki, 1992, p. 112-126.

6 In Greece, at least, with the exception of the churches in the Mani, the reuse of marble columns from Early Christian building was a very common phenomenon.

7 Completely different meanings are attached to the word by M. Soteriou (ΔΧΑΕ, 1933, p. 97-127), A. Orlandos (ABME, 1939-1940, p. 6, no. 2) and P. Vokotopoulos (op. cit., p. 116 note 5).

8 N. Mavrodinov, *L'apparition et l'évolution de l'église crusiforme dans l'architecture byzantine*, Atti del V Congresso Intern. di Studi Bizantini, II, p. 343-352.

9 A. Orlandos, *'Ο ἐν Εὐρυτανίᾳ βυζαντινὸς ναὸς τῆς 'Επισκοπῆς*, ABME 9, 1961, p. 9-20.

10 P. Vokotopoulos, op. cit., p. 116-126.

11 Ibid, p. 126.

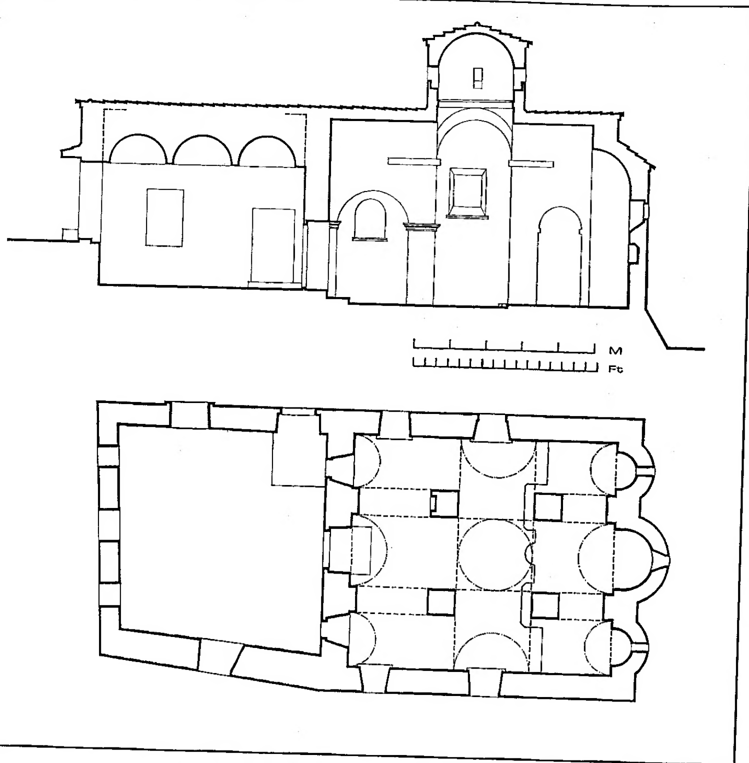


Fig. 1 Lesbos. Pyrgoi of Thermi. Panagia Tourloti. Plan and section (Drawing M. Tsitimaki)

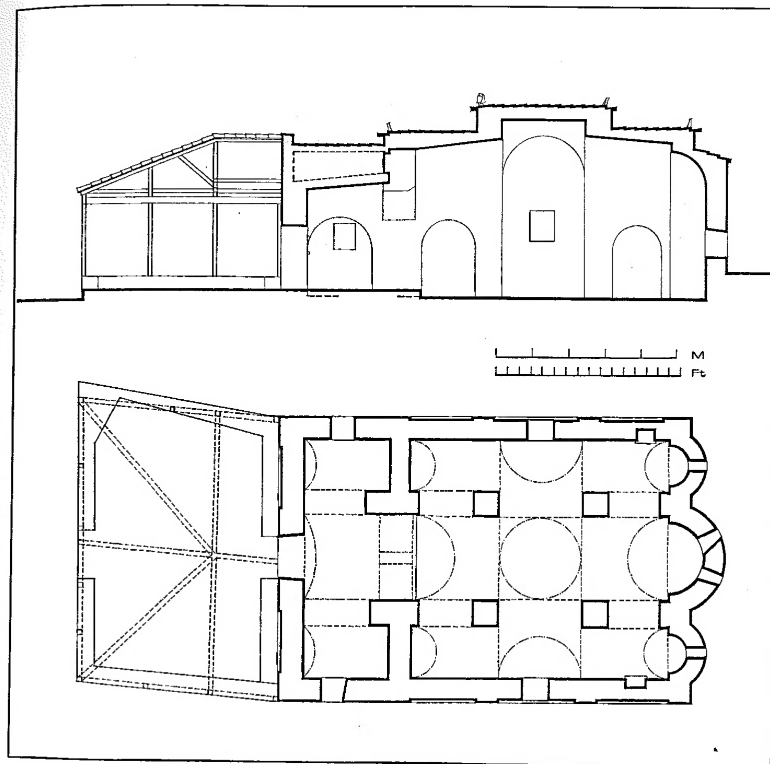


Fig. 2 Lesbos, Mantamados. Hagios Stephanos. Plan and section (Drawing M. Tsitimaki)

square in plan differs very little from the simple tetrasty- ariant. The distinction between the two might be consi- d to reside in the ratio between the small openings lea- to the comer bays, and the distances separating the e from the east and west walls of the nave. The diffe- e is apparent from two examples: in the Episkopi in Eu- ia,[12] these ratios are 1:4.4 and 1:5 respectively, while in Asomatoi in Mani[13] they are 1:2.5 and 1:1.5. The Aso- i should be classified as a simple tetrastyle church.

The direct relationship between these two variants ld not tempt us to come prematurely to the general con- on that the latter type is derived from the former: tyle churches, which later become much more nume- both in Greece and Asia Minor, have typological and hological features that point to other associations. Examination of the Middle Byzantine examples from the Greek islands is of particular interest for these precise questions. Unfortunately, most of the ecclesiastical monuments of the islands are still unpublished, or inadequately published as far as their architecture is concerned, or dated only approximately. The conclusions arrived at in the present study cannot, therefore, be regarded as final.

Two of the three cross-in-square monuments on Byzantine Lesbos[14] belong to the type of the simple tetrastyle cross-in-square church. Drawings of plans and elevations are published here for the first time.[15] Both monuments are relatively small and have built pillars as interior supports.

The Panagia Tourloti (fig. 1) at Pyrgoi near Thermi,[16] which is in a good state of preservation, has very simple construction and is imprecisely dated. Hagios Stephanos at Mantamados,[17] which has lost its dome, resembles the Panagia in many points (fig. 2), but on the exterior of the long sides has three blind arches corresponding with the interior layout.

On Chios, phases Δ and E of Hagios Isidoros, which are preserved only in ruins,[18] follow this type. The church is known to have had a dome, however, which collapsed during the earthquake[19] of 1389. Here, too, the interior supports were probably built pillars. Orlandos considered these phases of the monument to be very late, but the testimony of the 14[th] century points in the opposite direction.

The church of the Metamorphosis near Kalamoti in south Chios, which is deformed as a result of the collapse of the vaulting and the upper parts of the walls, is little known.[20] This is one of the important Byzantine monuments on the island, and it is therefore worth dwelling on it here at somewhat greater length. The recent disastrous repair to the building lends the 1956 photographs (fig. 3 and 4) considerable value.

'rlandos, op. cit., p. 5, fig. 3.

:aquair, *The Churches of Western Mani*, BSA XV, 1908-1909, pl. XI.

[14] The third, the katholikon of the monastery of the Taxiarchs at Kato Tritos is a small building and belongs to the variant of the contracted domed crusiform church. See Iakovos Kleomvrotou, *Mytilena sacra*, Thessaloniki, 1974, vol. II, p. 231 ff., pl. 28-29.

[15] The drawings are by the architect Ms. M. Tsitimaki, who is studying the two monuments with a view to their detailed publication.

[16] Iakovos Kleomvrotou, op. cit, vol. 4, 1981, p. 262-267, fig. 364-365. S. Charitonides, *Βυζαντιναὶ ἐκκλησίαι τῆς Λέσβου, Χαριστήριον εἰς 'Α.Κ. 'Ορλάνδον*, Β', Athens, 1966, p. 72, pl. IV.

[17] S. Charitonides, op. cit., p. 72, pi. V.

[18] A. Orlandos, *Monuments Byzantins de Chios*, Athènes, 1930, pl. 1. C. I. Pennas, *The Basilica of St. Isidore*, New Evidence, Chios, A Conference at the Homereion. J. Boardman ed. Oxford, 1986, p. 317-334, especially p. 325, fig. 8, p. 332. Idem, *Χίος, Βασιλικὴ τοῦ 'Αγίου 'Ισιδώρου*, ΑΔ 37, 1982, Β2, p. 362-363, fig. 1.

[19] G. Zolotas, *'Ιστορία τῆς Χίου*, I, 1, Athens, p. 90. The church is mentioned by Doukas, XLIII, 6.

[20] Ch. Bouras, *Οδηγοί τῆς 'Ελλάδος. Χίος*, Athens, 1974, fig. p, 34, p. 37.



Fig. 3 Chios, Kalamoti. Metamorphosis or Sotera. Partial view from S.E.

After its partial collapse in the 18th century (?), the church of the Metamorphosis near Kalamoti was roofed with domed cross-vaults, probably constructed of unworked stones, supported on a pillar and five new pilasters (fig. 5). The south aisle was covered with a simple barrel-vault. Only the foundations now survive of the narthex, the form and date of which are unknown. There are no wall-paintings or sculptural members, apart from the mullion of the sanctuary window.

The interior arrangement of the pilasters confirms that the church was originally a simple tetrastyle cross-in-square monument, with a dome approximately 2.10 m in diameter (fig. 6). It is not known whether the four supports were columns or built pillars and since the springers of the interior arches do not survive, it is impossible to arrive at a safe reconstruction of the monument. On the exterior of each of the long walls were three blind arches, double in this case, corresponding with tbe interior layout.

The masonry[21] consists of unworked stones or partially dressed blocks and bricks, with horizontal brick courses interposed between them, and recalls that of churches in Constantinople, as also do the decorative niches on the outside of the sanctuary apse.[22] Ancient architectural members were reused in the corners and the lower parts of the pilasters between the blind arches. The Metamorphosis may be dated to the 11th or 12th century.[23]

The only known Byzantine church on the neighbouring island of Samos, the Panagia of Potami near Karlovasi, is again a simple tetrastyle cross-in-square church. The dome and east side of the building have collapsed and been repaired, but the reconstruction drawings of them are convincing.[24] Here, too, tbe exteriors of the side walls are articulated by blind arcbes[25] corresponding with the interior layout. The use of elongated pilasters between the sanctuary apse and the two side bays was designed to increase the space of the sanctuary, and finds expression in the long side walls of the church, of which there is a section about 65 cm. long to the east of the pilaster of the easternmost blind arcb.[26]

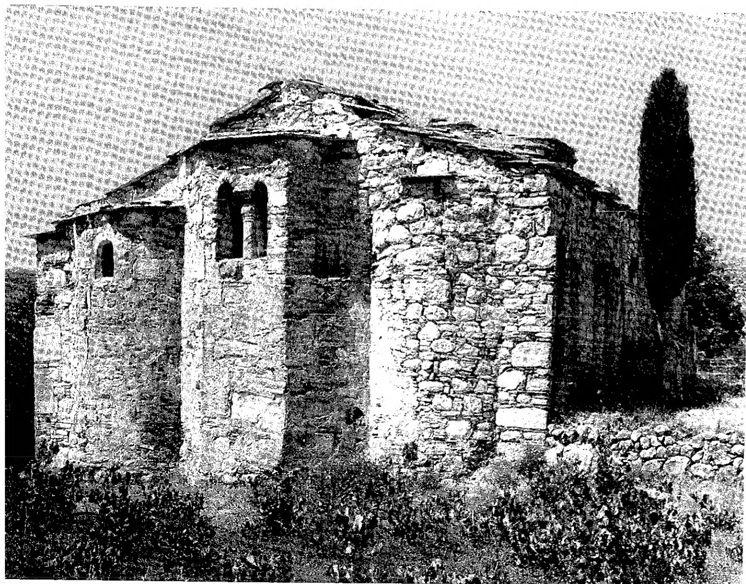
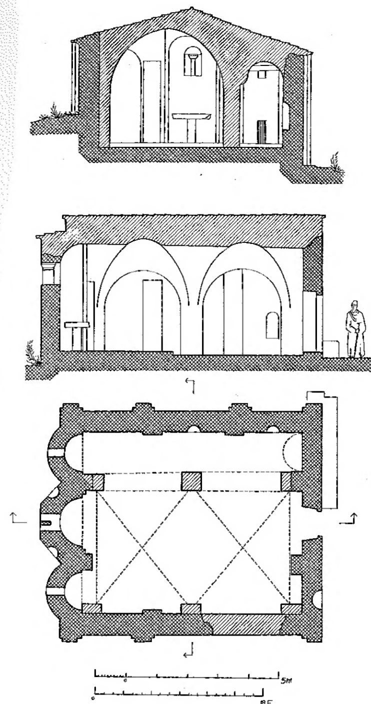


Fig. 4 Chios, Kalamoti. Metamorphosis. View from N.E.

Fig. 5. Chios, Kalamoti, Metamorphosis. Plan and two sections. Actual state.



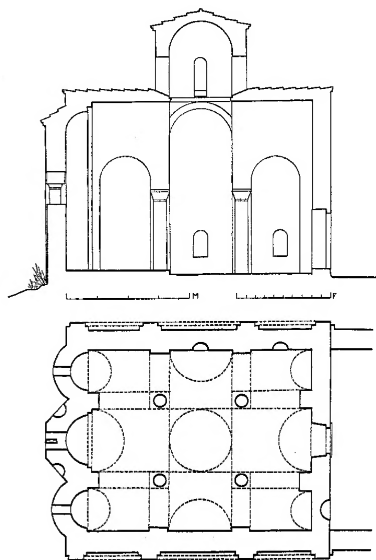


Fig. 6. Chios, Kalamoti. Metamorphosis. Plan and section. Essay of reconstruction.

The church of Hagia Irene at Kambos on the nearby island of Ikaria (fig. 7) is an important monument that has not been adequately published.[27] A plan and elevation are presented here (fig. 8) for the first time.[28] The monument is of the simple tetrastyle type and has built pillars as supports, a narthex roofed by a single barrel-vault, and a portico, now in ruins, carried on columns. Hagia Irene was built on the remains of an Early Christian basilica, to which belong the mosaic floors that can be made out and the *spolia* incorporated into the walls. P. Lazaridis described the church as transitional and dated it to the 9th or 10th century.[29] The spacious interior, however, along with the octagonal exterior of the dome and the portico in front of the narthex, all point to a date in the 11th or 12th century.

[21] Now completely covered with plaster.

[22] Catholica of the monasteries of Constantine Lips, Pantocrator, Pammakaristos, Hagioi Theodori and Hagia Thekla.

[23] A. Petronotis, ***An unpublished monument of the Laskarid Architecture.... on Samos***, 17th Intern. Byzantine Congress, Abstracts of Short Papers, Washington D. C., 1986, p. 259. S. Kitsou, *Σάμος*, ΑΔ 33, 1978, Β2, p. 350-351, pl. 177 β-δ. K. Papaioannou, *Ἐκκλησίες καί μοναστήρια τῆς Σάμου*, Athens, 1997, p. 14-24.

[24] K. Papaioannou, op. cit., fig. 2a and p. 22.

[25] Those corresponding with the arms of the cross are triple arches, in contrast with the rest, which, are single arches.

[26] A similar solution is to be found in the katholikon of the Petraki monastery in Athens.

[27] L. Politis, *Ἀνασκαφαί ἐν Ἰκαρίᾳ κατά τό ἔτος 1938*, ΠΑΕ, 1939, p. 139-143. P. Lazarides, *Μεσαιωνικά τῶν νήσων Αἰγαίου*, ΑΔ 23, Β2, 1968, p. 397-398, pl. 358 γ. P. Vokotopoulos, *Ἡ ἐκκλησιαστική ἀρχιτεκτονική...*, P. 121, 123, 124, 134 note 3, 136,138. Ch. Bouras, *Ἡ βυζαντινή ἀρχιτεκτονική στά νησιά τοῦ Αἰγαίου, Τό Αἰγαῖο ἐπίκεντρο Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ*, Athens, 1992, p. 127, fig. 3.

[28] The drawings are by the architect Mr. St. Mamaloukos, who is studying the monument, with a view to its detailed publication.

[29] P. Lazarides, *op. cit.* P. Vocotopoulos has advanced convincing arguments for redating the church to the middle of the 11th century.

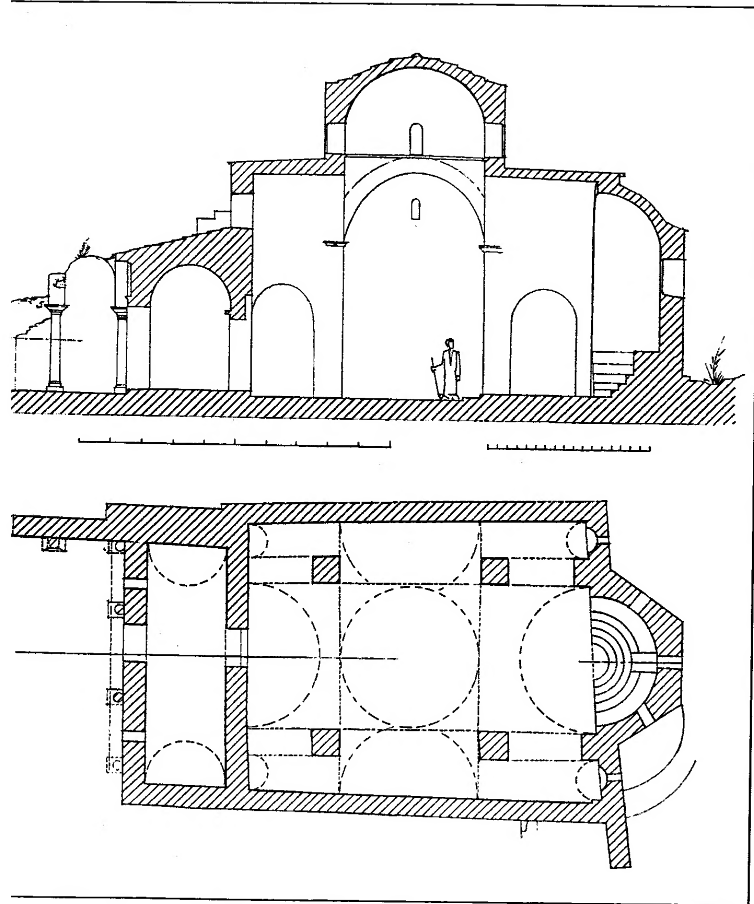


Fig. 7 Ikaria, Kampos. Hagia Irene. Plan and section. Actual state (Drawing St. Mamaloukos)

The Byzantine churches on Naxos are usually small, le-aisled buildings of various types. The domed cross-juare churches of the island, which are already quite known,[30] all belong to the type under examination here, have built pillars,[31] sanctuary apses that are semicircular on the exterior, and low domes with cylindrical exteriors. A special article has recently been devoted to these churches.[32] In three of them the corner bays are roofed in an unusual manner, attesting to some improvisation. The Naxian monuments have no sculptural decoration and austere exterior surfaces, apart from the Hagioi Apostoloi at Chalki, where

Demetrokalles, *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τῶν βυζαντινῶν μνημείων Νάξου*, Athens, 1972, p. 9-12, 27-58, 59-112, 179-180.

h the exception of the katholikon of the Photodotis Monastery at ıakos, in which the columns of an earlier church were reused.

[32] A. Ohnesorg, *Byzantinische Vierstützen-kirchen auf Naxos*, Koldewey-Gesellschaft Karlsruhe-Dresden, 1996, p. 61-69, with the previous bibliographical notes.



Fig. 8 Ikaria, Kampos. Hagia Irene. Partial View from N.E

the long walls again have blind arches, which are double, corresponding with the interior layout of the church.[33] The extremely conservative spirit of the medieval architecture of Naxos is attested by the second phase of the Protothronos at Chalki, which preserves the typical form of the transitional domed cruciform church, after the repair[34] of 1052.

Precisely the same comments could be made about Kythera. The four domed cruciform churches of the island preserve the transitional, archaic type at an even later date.[35]

The katholikon of the royal and patriarchal monastery of St. John on Patmos is also a simple tetrastyle cruciform church,[36] though it has a number of unusual features with regard to the arrangement of the vaulting;[37] taken in combination with various other features (such as the form of the dome and the sanctuary apse), these attest on the one hand to a certain immaturity, and on the other to strong differentiation from the prevailing types found on the Aegean islands at almost the end of the 10th century. This differentiation has yet to be explained.

The domed cruciform churches on Rhodes also have a number of distinctive features, apart from the church of Phileremos,[38] which is of the simple tetrastyle type with a narthex. The other three[39] are relatively large monuments that preserve the type of the transitional cruciform church at a late period. Their assignment to this type rests both on their generally elongated shape and on the small openings connecting the central aisle with the barrel-vaulted corner bays. The church known by the name of Kavakli Mestzid in the Kastro on Rhodes,[40] now deformed, cannot be included amongst the cross-in-square churches.

The type of church under examination is little known in the Dodecanese. An unpublished, ruined example is preserved at an isolated site on Nisyros[41] and another is the church of the Hagioi Apostoloi at Argos on Kalymnos.[42]

[33] G. Demetrokalles, op. cit., p. 36-37, 57-58 and A. Ohnesorg, op. cit., p. 68 note 39.

[34] N. Zias, *Βυζαντινή Τέχνη στήν Ἑλλάδα, Νάξος*, Athens, 1989, p. 31.

[35] M. Chatzidakis, *Εὑρετήριο βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν Ἑλλάδος, Κύθηρα*, Athens, 1997, p. 24. P. Vokotopoulos, *Ἡ ἐκκλησιαστική ἀρχιτεκτονική*, p. 122-123.

[36] A. Orlandos, *Ἡ ἀρχιτεκτονική καί αἱ βυζανταί τοιχογραφίαι τῆς μονῆς Θεολόγου Πάτμου*, Athens, 1970, p. 45 ff. In p. 49 note 1 and 2, see comments concerning the type of the catholikon.

[37] Op. cit., p. 52-53 and Ch. Bouras, *Architecture. Patmos, Treasures of the Monastery*, Athens, 1988, p. 27, p. 364 notes 6 and 7.

[38] A. Orlandos, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ρόδου*, ABME, 6, 1948. p. 70-72, fig. 58.

[39] The Virgin in the Castle, the so called Demirli Camii and Hagios Ioannes on the castle of Lindos, See ibid., p. 72-76, fig. 59, 61, p. 76-80, fig. 62, 63 and p. 80-83, fig, 64-65 respectively.

[40] Ibid., p. 70, fig. 57.

[41] Information supplied by Elias Kolias, ephor of byzantine antiquities.

[42] M. Koutelas, *Κάλυμνος, Ἱστορία, ἀρχαιολογικοὶ χῶροι, μνημεῖα*, Athens, 1998, p. 67-69.

ocal tradition has it that the latter was founded by Hosios hristodoulos of Patmos, and its interior is decorated with l[th] or 12[th] century wall-paintings. Here, too, the four sup- orts of the dome over the nave are built pillars. The Hagioi postoloi on Kea[43] has elongated pillars that probably assign to the transitional rather than the tetrastyle cross-in-square riant. Salamis and its Byzantine monuments are obviously sociated rather with Attica and the so-called Helladic School an with the Aegean islands. Three simple domed tetrastyle urches on this island have recently been published.[44]

The Byzantine churches of Crete are known from ıblications of a general nature,[45] and it is now unlikely that y new examples will be identified. Their architecture has en little studied, however, and the publications relating to em are widely dispersed and usually inadequately docu- ented by drawings.[46] These churches are almost invariably ıall. The domed cross-in-square churches of Crete, of ıich there are about twenty, are all simple tetrastyle monu- ents, with only two possibly being transitional from the chaic type.[47] In many of them, the exterior walls are arti- lated by blind arches (Panagia Loubinies at Malevizi, Pa- gia Zerviotissa, Hagios Ioannis at Roukani Temenous, gios Georgios Kalama at Mylopotamos), and in at least ee cases, the transverse barrel-vault of the cross projects m the long sides of the building[48] and is again empha- ed by blind arches (Ai Kyr Yannis at Alikianos, Hagios mitrios at Rethymnon, and Panagia Lambini at Hagios silios, Rethymnon). In other cases, the corner bays are vered by cross-vaults or blind domes. Only three of the enty examples have marble columns.[49] The main features the Byzantine monuments of Cyprus are their typological iety and distinctive architectural forms. As in the case of te, their architecture has never been systematically stu- d,[50] but it appears from those monuments that are ade- ıtely known[51] that, here too, the domed cross-in-square ırches were normally of the simple tetrastyle type. The addition of large pitched timber roofs above the vaulting is unrelated to the type. All these monuments, with the exception of Hagios Georgios in the Kastro of Cyrenia, bave built pillars to support the dome, barrel-vaults over the corner bays, low domes, and small openings. Some of the churches under examination have exterior surfaces articulated by blind arches corresponding with their interior layout (Hagios Philon at Rizokarpaso,[52] Archangelos at Yialousi,[53] Hagios Georgios at Chortakia, Panagia at Trikomo[54]).

Numerous domed cruciform churcbes are preserved in mainland Greece,[55] especially those of the simple tetrastyle type, of which there is a much larger number than those mentioned in earlier, general works.[56] We have already noted that in the mainland group the typological and morphological features have other associations. Reference to these monuments is accordingly made only to emphasise two points:

a) The 'poor' tetrastyle church, that is with built pillars, barrel-vaults over the corner bays, and no narthex, is found on the one hand in early monuments associated with the earlier transitional type (katholikon of the Philosophos Monastery in Gortynia,[57] Hagios Yermanos at Prespa,[58] Asomatos at Kakovouno in the Mani[59]) and on the other in very conservative regions like Lakonia (Metamorphosis at Velanida, Hagios Sozon and Hagios Athanasios at Yeraki, Chrysaphitissa and Hagios Ioannis Prodromos at Chrysapha, the Soter[60] at Kondoraphi, Hagioi Theodoroi at Vamvaka,[61] etc.).

b) Our knowledge of an important monument in the centre of Athens, the katholikon of Petraki Monastery, is in need of revision. This is a simple (not complex, as Maria Sotiriou believed[62]) tetrastyle church with three or four building phases and a number of distinctive features that require detailed analysis.[63]

Very few of the undoubtedly large number of Middle Byzantine churches in Asia Minor have survived; few of these retain their Byzantine name and virtually none of them is accurately dated. In the catalogue of domed cross-in-square churches of Asia Minor attempted by I. Dimitrokallis,[64] which did not include the churches of Pontos, there are six complex and nineteen simple tetrastyle monuments. To the former may be added church E at Sardis,[65] and to the latter the churches of Tseltik Dere[66] and churches 4 and 8 at Latmos.[67] In any case, the type of church under examination is clearly in the majority. A relatively well-known example is Tsangli Kilisse in Cappadocia,[68] whose side walls are articulated by blind arches, though these do not correspond directly with the interior layout.

The Middle Byzantine domed cruciform churches of Sicily and South Italy all belong to the simple tetrastyle category. A total of seven such churches is known.[69] Local influences are evident in the architectural forms and construction of these monuments, while their function as Orthodox churches was in keeping with the cruciform type. The so-called Katholiki at Stylos in Calabria is an exception in baving small domes over the corner bays. The most important of these monuments, the Virgin of the Admiral or Myrtoranna at Palermo, has heen the ohject of a new study.[70]

The view that the complex tetrastyle type of the cruciform churcb with a tripartite sanctuary was in general use in Constantinopolitan architecture[71] cannot now be substantiated, since a large number of the churches in the capital of the empire known from the written sources have not survived. In the immediate neighbourhood of Constantinople, in contrast, there are undoubtedly a number of monuments that belong to the type of the simple tetrastyle church under examination, amongst them the so-called Fatih Camii at Trigleia,[72] a church of unknown name at Porto Lago,[73] Hagios Nikolaos in the Elaion at Serres,[74] and at least three katholikon chapels on Mount Athos.[75] The domed distyle cruciform church, which was thought to be an exclusively provincial type[76], is also not unknown in this same area. It is found in the katholikon of the Kosmosotera Monastery,[77] which was erected very close to Constantinople and indeed at the expense of a member of the royal family.

It should perhaps be supposed that all four variants of the domed cross-in-square church were known in the Byzantine capital. This hypothesis is supported by the fact that in the case of a significant number of the examples that we have seen in the Greek islands the exterior facades are articulated by blind arches, a morphological element that is undoubtedly of Constantinopolitan origins.

Apart from these considerations, the essential conclusion to be drawn is that the complex tetrastyle domed Constantinopolitan type with a separate tripartite sanctuary was never built in the islands. It was the predominant type in the so-called Constantinople School in Thrace and Macedonia, and was also known in Greece[78] and Asia Minor,[79] but remained completely unknown in the Greek islands, South Italy, and Sicily, where the type exclusively found is the simple tetrastyle cruciform church.

. Gerola, *Zea (Keos)*, Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene /-V, 1921-1922, p. 204, fig. 7-8. Ch. Demetropoulos, *Οἱ ἐκκλησίες ς Κέας*, Thessaloniki, 1983, p. 429-440, pl. 149 and 150. P. Vokoto- oulos, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονική...*, 121 note 3, 122, 123.

l. Aslanides, Chr. Pinatsi, *Ναοδομία τῆς μέσης βυζαντινῆς περιόδου στὴν λαμίνα*, ΑΔ, 48-49, 1994-95, Α΄, p. 165-194, pl. 39-48.

. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, vol. I-V, Venezia, 905-1932. M. Borboudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Byzantinisches Kre-* , München, 1983. S. A. Curuni, L. Donati, *Creta Bizantina*, Roma, 987.

Gallas, *Mittel-und Spätbyzantinische Sakralarchitektur der Insel Kre-* . Jh. Dissertation der Techn. Universität Berlin, 1983. A. Orlandos, *ο βυζαντινά μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης*, ΑΒΜΕ 8, 1955-56, p. 6-205.

ıgios Panteleimon of Nopegia in Kissamos and the Virgin Zerviotissa Stylos Apokoronou.

Oriandos, op. cit., p. 175 note 3.

Ai-Kyr Giannis of Alikianos (A. Orlandos, op. cit., p. 170 ff), in Hagios metrios of Pege Rethymnos (Borboudakis, Gallas, Wessel, op. cit., p. 2-294) and Hagia Barbara of Letziana in Kissamos, op. cit., p. 196-197).

e most important works on these monuments are G. Soteriou, *Τὰ βυ- ντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Α΄, Album, Athens, 1935. A. H. S. Me- v, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus, Metropolitan Provincial?*, DOP 28, 1974, p. 58-88. A. Papageorghiou, L'archi- ture de la période byzantine à Chypre, Corsi Ravennati, 32, 1985, p. 5-335. Sl. Čurčić, *Byzantine Architecture on Cyprus: An introduc- n to the Problem of the Genesis of a Regional Style*, Medieval prus, Princeton, 1999, p. 71-91.

e eleven known examples are listed in A. Papageorghiou, op. cit., 327-328. Three similar monuments, Hagios Antypas at Pyrgoi, Hagios colaos Stegis at Kakopetria and the Pergaminiotissa near Akanthos ear to be unpublished, at least as architectural monuments.

[52] G. Soteriou, op. cit., p. 8-9.

[53] G. Soteriou, op. cit., pl. 42.

[54] A. Papageorgiou, *Constantinopolitan Influence on the Middle Byzantine Architecture of Cyprus*, Akten XVI Intern. Byz. Kongress, II, 4, JÖB 32/4, p. 475.

[55] As defined by A. Orlandos. See the above notes nos 2 and 3.

[56] A. Orlandos, ABME 5, 1939-1940, p. 4-9, 8, 1955-56, p. 175 note 3 and 4, *'Η ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι... Πάτμου*, p. 49 note 1 and 2.

[57] N. Moutsopoulos, *Η ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἐκκλησιῶν καὶ τῶν μονῶν τῆς Γορτυνίας*, Athens, 1956, p. 19-29, fig. 7-1 1.

[58] S. Pelekanides, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Thessaloniki, 1960, p. 10-22, fig. 2-6.

[59] R. Traquair, *The Churches of Western Mani*, BSA XV, 1908-1909, p. 185, 212, pl. XI. XIII.

[60] About these six monuments see Y. Nagatsuka, *Les églises byzantines en Laconie et dans ses environs*, Paris, 1994, pl. 59, 63, 68, 74.

[61] R. Traquair, op. cit., p. 183, 210. Y. Nagatsuka, op. cit., pl. 84.

[62] M. Soteriou, *Τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Πετράκη Ἀθηνῶν*, ΔΧΑΕ 2, 1960-61, p. 114 ff.

[63] This will be the subject of a forthcoming article by the present writer.

[64] G. Demetrokalles, *Οἱ σταυροειδεῖς ἐγγεγραμμένοι ναοὶ τῆς Μικρᾶς 'Ασίας*, Μικρασιατικὰ Χρονικὰ 13, 1967, p. 81-183.

[65] H. Buchwald, *Sardis Church E'*, Preliminary Report, JÖB 26, 1977, p. 265-299.

[66] Y. Ötuken, R. Ousterhout, *The Byzantine Church of Celtik Dere*, Studien zur byzantinischen Kunstgeschiclite (H. Hallensleben, Festschrift), Amsterdam, 1995.

[67] H. Buchwald, *Laskarid Architecture*, JÖB 28, 1979, p. 268-274, fig. 5 and 8.

[68] G. Demetrokalles, op. cit., p. 151-155. Additions to the bibliography of the p. 153: M. Restle, *Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens*, Wien, 1979, p. 133-135, pl. 49, fig. 155-163. R. Ousterhout, *Historical Design in the Environment, An Examination of a Byzantine Settlement in Cappadocia*, Urbana-Champaign, s.d. p. 13-19.

[69] G. Demetrokalles, *Οἱ σταυροειδεῖς ἐγγεγραμμένοι ναοί τῆς Σικελίας καὶ τῆς Κάτω 'Ιταλίας*, ΕΕΒΣ, 1968, p. 267-334, with the previous bibliographical notes.

[70] Sl. Ćurčić, *The Architecture*. In Ernst Kitzinger, The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palelmo, Washington, 1992, p. 27 ff.

[71] G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p, 55-58. P. Vokotopoulos, *The Role of the Constantinopolitan Architecture*, op. cit., p. 554, 556, 558.

[72] C. Mango, 1. Ševčenko, *Some Churches and Monasteries of the Southern Shore of the Sea of Marmara*, DOP 27, 1973, p. 235 ff, fig. 9.

[73] D. Lazarides, Μακεδονικά 2, 1941-1952, p. 657. Ch. Bakirtzis, *Χρονικά*, ΑΔ 34, 1979, Β΄, p. 348-349, fig. 5, 35, 1980, Β΄, p. 447, pl. 262 and *Θρακικά*, 1975-76, p. 18-19.

[74] E. Tsigtridas, AAA, 1971, p. 54-57.

[75] The two parekklesia of the catholikon of the Great Lavra as well as the north parekklesion of the Vatopedi catholikon, St. Mamaloukos, *Παρατηρήσεις στὴ μεσοβυζαντινὴ ναοδομία τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Athens, 1997, fig. 5 -7, 9.

[76] M. Soteriou, *Τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Πετράκη 'Αθηνῶν*, ΔΧΑΕ, 2, 1960-61, p. 123-124.

[77] A. Orlandos, *Τὰ βυζαντινά μνημεῖα τῆς Βήρας, Θρακικά*, 1933, p. 10-11. St. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, München, 1985, p. 210-231, especially p. 223-226.

[78] With the erection of the church of the Virgin at the monastery of Hosios Loukas. The katholikon of the Petraki monastery, which is clearly earlier, is a simple, not complex, crucifoim church, as we have seen and did not serve as a model in this case.

[79] G. Demetrokales, *Οἱ σταυροειδεῖς ἐγγεγραμμένοι ναοί τῆς Μικρᾶς Ἀσίας*, op. cit., p. 109-119, 146. 170, 174-176, 179.

Крстообразне куполне цркве на грчким острвима у средњевизантијском раздобљу

Хараламбос Бурас

Разматрање различитих типова храма уписаног крста са куполом, који представља најчешће примењивано градитељско решење унутар целокупне византијске сакралне архитектуре, у историографији је присутно још од времена Габријела Мијеа. Аутор рада пажњу посвећује најједноставнијој форми крстообразне куполне грађевине, чији је простор организован у девет једнаких травеја без посебно одвојеног троделног простора олтара. Овај тип, познат под именом "тетрастил", у средњовизантијском раздобљу нарочито је био прихваћен на грчким острвима. Стога је и истраживање оваквих тамошњих грађевина од значаја у испитивањима ширег проблема настанка и развитка храма уписаног крста са куполом уопште. Важно је напоменути да је реч о углавном недовољно проученим споменицима, међу којим се поједини први пут појављују у стручној литератури.

На Лезбосу су идентификоване две цркве подигнуте са основом у облику уписаног крста, Панагија Турлоти код места Терми, и Св. Стефан у Мандамадосу. Истом типу припадају и храмови Св. Исидора (фазе Д и Е), и Преображења код Каламоти, на Хиосу, што се поуздано могло установити иако је први сачуван у рушевинама, а изглед другог значајно измењен после обрушавања горњих делова грађевине вероватно у XVIII веку. Једина позната византијска црква на суседном Самосу, Панагија Потами код Карловаси, такође је пример овог архитектонског решења, као и Св. Ирена у Камбосу на оближњој Икарији, вероватно из XI или XII столећа. Све цркве уписаног крста са куполом на Наксосу изграђене су на овај начин, а исти је случај и са католиконом манастира Св. Јована на Патмосу, мада се на овом примеру препознају поједине неуобичајености у засвођавању простора. За разлику од наведених, храмови на Китери, и неки на Родосу, имају својства прелазног решења крстообразне цркве; настају на изразито издуженој основи.

Тип грађевине о којем је у раду реч био је сразмерно слабо примењиван на острвима Додеканеза (остаци цркве на Нисиросу, Св. Апостоли у Аргосу на Калимносу са остацима фресака из XI-XII века).

На Крнту је могуће побројати чак око двадесет једноставних цркава упнсаног крста, док би само две цркве можда припадале прелазном типу. Цркава уписаног крста са куполом коју носе четирн стуба, бнло је и на Кипру. Поједине овакве грађевине на острву издвајају се структуром фасада која одговара унутрашњем простору (Св. Филон у Ризокарпасо, Св. Арханђели у Јилуси, Св. Ђорђе у Хортакија, Св. Богородица у Трикомо). Низ споменика познат је и у областима континенталне Грчке, а знатно мање их је до данас идентификовано у Малој Азији, што свакако не одговара њиховој некадашњој распрострањености на овој територији. Појављују се и на Сицилији и у јужној Италији; међу седам сачуваних примера свакако је најважнија Марторана у Палерму.

Будући да је велики број цариградских цркава данас познат само по подацима из извора, не може се са извесношћу закључити да је тнп грађевие са посебно образованим олтарским простором био једини уобичајеи у архитектури престонице. Неколнко једноставних "тетрастила" регистрованих у широј околинн града (Фатих џамија у Трилије, црква у Порто Лаго, Св. Никола у Серу, бар три капеле уз католиконе на Атосу), повод је за претпоставку да су у Цариграду некада постојале све варијанте храма уписаног крста са куполом. Идеја је, такође, засиована на чињеници да су и фасаде великог броја цркава на грчким острвима биле рашчлањене слепнм аркадама, мотивом несумњиво потеклим из престоннце. Значајно је констатоватн н то да на грчкнм острвнма немв прнмера оних цркава уписаног крста какве су данас сачуване у Цариграду.

Црква Светог Саве у Будви

Милка Чанак-Медић

UDK 726.5.033.4 (497.16)

The paper describes the church of St Sava in Budva. According to the inscription found in its interior, it was erected in 1141. On the basis of typological and stylistic characteristics of its architecture, the church of St Sava is viewed as a clear specimen of the architecture which was coming into existence on the beginnings of the Romanesque period.

На најистакнутијем гребену у јужном делу старе Будве, крај саме обале мора, смештена је малена црква Светог Саве Освећеног (сл.1).[1] Налази се на простору на којем су црквене грађевине подизане почев од рановизантијског доба. Ту је у континуитету постојало црквено средиште, а у раном средњем веку, тачније 840. године основан је бенедиктински манастир са црквом Свете Марије[2] за коју се претпоставља да је била на месту храма Свете Марнје in Punta.[3] На невеликом растојању од те цркве подигнут је храм Светог Саве Освећеног, усмерен апсидом према истоку.[4]

Према архитектури храма могло се оценити да има романичка стилска обалежја. Иако велике старине, није био предмет подробнијих проучавања. Њега је у



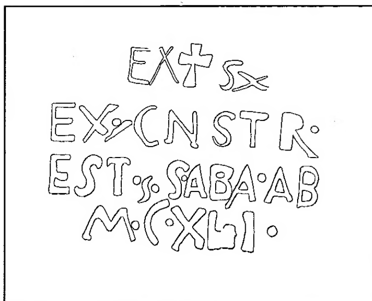
Сл. 1 Поглед на цркву са североистока (снимак М. Ковачевића)

[1] О топографији Будве и месту цркве Светог Саве Освећеног уп. П. Мијовић, М. Ковачевић, *Градови и утврђењо у Црној Гори*, Београд – Улцињ 1975, 23.

[2] Уп. Ј. Ковачевић, *Средњовековни епиграфски споменици Боке Которске I*, Споменик САН CV (1956); П. Мијовић, *Acruvium - Decatera - Котор*, Старинар XIII-XIV за 1962/63. (1965), 36, 37.

[3] В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, САНУ Посебна издања књ. CCCLXXXIV, Одељење друштвених наука књ. 49, Београд 1965, 82-85.

[4] Према запису каноника Антона Којовића (1751-1845) патрон овог храма био је заштитник града Будве (Anali од 1797-1808, рукопис. стр. 61, у *Shematismus deocesis Catharensis pro anno Domini 1908*, Cathari 1908, 12. Цит. по Р. Вујичићу).



Сл. 2 Натпис на плочи уграђеној у дну нише на јужном зиду источног травеја

свом *Прегледу црквених споменика* обухватио Владимир Петковић изневши мишљење да се за време Немањића и Балшића у њему служила православна литургија,[5] ослоњено на наводе С. Накићеновића.[6] Исти податак поновио је касније Н. Лукетић.[7] Уз податке о Будви, Павле Мијовић је цркву Светог Саве поменуо претпостављајући да је саграђена тек у време када је митрополит столовао у том граду.[8] Кратко је први пут о њој говорио и Војислав Кораћ. Тада је изнео само податак да се *сразмерно добро очувала* и да је једнобродна са полукружном апсидом и подужно постављеним полуобличастим сводом.[9]

Црква је упркос слабој истражености била у видокругу чувара градитељске баштине. Два пута су на њој у новије време предузимани санациони и рестаураторски радови. Први пут средином педесетих година када су јој уклоњени накнадни грубо пробијени прозори[10] и, други пут, после земљотреса 1979.године. Ови последњи радови обављени су од 1985. до 1987. године и тада је уз неопходне санационе радове уређивана унутрашњост цркве.[11] Обијен је сав малтер, после чега су откривене местимично сачуване фреске и једна плоча са натписом на којој је уклесана 1141. година.[12] Оба налаза су од особите важности за историју храма. Натпис, уграђен у нишу на јужном зиду олтарског простора, гласи:

EX + SX
EX . CONSTR.
EST . S. SABA . AB
M . C . XLI

Та плоча је уграђена на место где је нађена, већ у току извођења нише у чијем је дну. Та околност и садржај натписа сведоче да је црква саграђена уклесане године. У прилог таквог датовања храма иду и преостале фреске на његовим зидовима, јер на основу својих ликовних и стилских обележја могле су бити датоване у другу половину XII века.[13] Тако је уз помоћ уграђеног натписа и фресака познато да црква Светог Саве Освећеног потиче из средине XII века.[14]

Црква је саграђена у време док је Зетом владао краљ Градихна (1131-1142)[15] и када су вођене борбе за превласт између Дубровачке епископије и Барске архиепископије. Дубровачка црква добила је спор и постала је архиепископија за подручје на којем је Будва, после чега је тај град заједно са Барском црквом остао под јурисдикцијом Дубровачке архиепископије све до 1199. године.[16] Убрзо је у Зети основана епископија православне цркве са седиштем на Превлаци, под чијом управом је такође била област Будве. Ту у Будви су монаси грчког обреда рано основали манастир у Sancta Maria de Castello, како сведочи 1667. године Колети.[17] Уз њу су, изгледа, столовали зетски митрополити када су били у Будви (1435, 1437- 1442).[18] Тако сложене прилике узроковале су да је црква Светог Саве Освећеног више пута прелазила из руку православних у руке католика.[19] Не знамо од када је у време Нимањића црква била у поседу православних, јер податак постоји само о православној цркви Светог Саве у Будви у доба цара Душана и после у време владавине Балшића (1403- 1419).[20]

Закључујући по натпису накнадно плитко угребаном на надвратнику западног портала, црква Светог Саве Освећеног једно је време припадала фрањевцима.[21]

[5] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 40.

[6] С. Накићеновић, *Бока, антропολошка студија*, Српски етнографски зборник, XX, (Београд 1913), 582.

[7] Н. Лукетић, *Будва, Св. Стефан, Петровац*, Будва – Цетиње 1966, 56, 133.

[8] П. М(ијо)вић, *Будва*, у Енциклопедија ликовних умјетности, Загреб 1959, 528.

[9] В. Кораћ, *Романска архитектура*, Историја Црне Горе 2/1, Титоград, 134.

[10] Ти радови су изведени једновремено са рестаурацијом цркве Св. Марија in Punta, уп. И. Здравковић, *Santa Maria in Punta u Budvi*, Музеји 11, 12 (Загреб 1956), 102.

[11] Податке о томе добила сам од руковидиоца радова арх. Мирка Ковачевића на чему му се захваљујем. Он ми је ставио на располагање и извештај о радовима на цркви Светог Саве Освећеног из 1988. године, где су подробно описани рестаураторски и конзерваторски радови предузети на њој. Из тог извештаја се сазнаје да су вршена археолошка истраживања у унутрашњости цркве и да су извршена испитивања свих њених зидних површина.

[12] Уп. З. Зековић, Д. Станојевић, *Конзервација и презентација живописа у цркви Св. Саве Освећеног у Будви*, Гласник Друштва конзерватора Србије 10 (1986), 64-68.

[13] Р. Вујичић, *Преглед старог сликарства на подручју Будве и Паштровића I*, Гласник ЦАНУ, Одјељење умјетности књ. 14, Подгорица 1995, 102, 103.

[14] После откривања натписа са годином завршетка зидања цркве Светог Саве о њој су писали тачно је датујући, В. Кораћ (*Будва*, Зборник чланака, Београд 1996, 73) и Ч. Марковић и Р. Вујичић (*Споменици културе Црне Горе*, Цетиње 1997, 148, 149).

[15] Уп. V. Grumel, *Traité d' études byzantines I*, La Cronologie, Paris 1958, 390.

[16] Ј. Ковачевић, *Од доласка Словена до краја XII вијека*, Историја Црне Горе 1/1, 403.

[17] М. Ковачевић, *Црква S. Maria de Castello у Будви*, Старинар XX (1969), 181, са старијом литературом.

[18] О времену столовања зетских митрополита у Будви уп., И. Божић, *Зета у Деспотовини*, Историја Црне Горе 2/2, 201; М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 96, 169.

[19] Ту чињеницу наводе сви проучаваоци цркве Светог Саве Освећеног, а наводи је и Нико Луковић (*Бока Которска*, Цетиње 1951, 211).

[20] Како наводи С. Накићеновић у цркви је служио у XV веку будвански поп Бјеладин који се спомиње у повељи коју је Балша III Балшић издао манастиру Св. Николе у Прасквици, а познат је и поп Марко из XVI столећа о којем податке доноси Колети (*нав. дело*, 582, 583).

[21] Свештеник ове цркве био је 1537. године Марко који је у њој већ држао католички обред, а после његове смрти 1550. цркву су узели

Они су је држали и у XVII веку, све до1657. године када је одлуком генералног провидура Антонија Бернанда црква предата православнима. Њене кључеве чували су и даље фрањевци; њима је остављена оближња црква Свете Марије in Punta коју су и раније држали.[22]

Из XVIII века позната су имена неколицине православних свештеника Светог Саве Освећеног. Тако се зна за попа Марка Љубишу о којем постоје вести из 1714. године, а познати су и попови Нико Давидовић, Иван Ненадовић, Петар Краповић и Андреја Греговић из истога доба.[23]

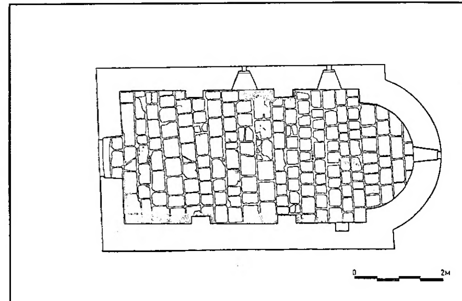
Схема основе цркве Светог Саве Освећеног је једноставна. Црква је једнобродна грађевина подељена плитким пиластрима на три једнака травеја. На источној страни има пространу споља и изнутра полукружну апсиду (сл.3).

Цртеж основе цркве није заснован на некој сложеној композицијској подлозн. За дужину и ширину узет је цео број мерних јединица после чега је дужина подељена на три једнака дела. Унутрашња ширина цркве износи 10 стопа, а дужина 18, подељена је на три одељења од по 5 стопа између којих су пиластри јачине 1,5 стопу (сл. 4). Из мера појединих одељења (ширина цркве је 2,96 и 2,98 м, дужина травеја мерена на северној и јужној страни је 1,5 и 1,54 – западни травеј, 1,53 и 1,62 – средњи и 1,60 и 1, 51– источни) могло се израчунати да је стопа износила 29,6 до 30,5 цм.

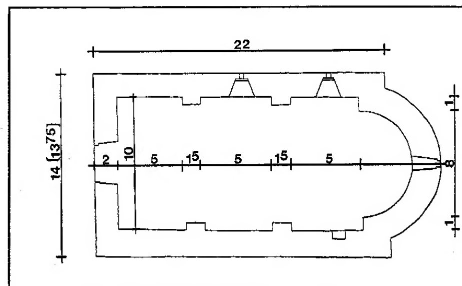
Својом схемом основе будванска црква Светог Саве Освећеног укључује се у доста велику скупину једнобродних црквица издељених на три једнака травеја. Тај тип црквених грађевина заступљен је, углавном, у предроманичком раздобљу.[24] Истом типу, од зетских цркава припада и Богородичина црква у Бистрици, која потиче са краја XII века иако је сложенија, јер има двостепене пиластре.[25]

Структурни систем и осветљење. Црква је пресведена полуобличастим подужним сводом ојачаним попречним луковима изведеним над пиластрима (сл. 5). Чела попречних лукова нешто су виша у темену него код ослонаца, те отуда благо српастог облика (сл.6). За разлику од прероманичких цркава са којима има заједничку схему основе, структурни систем будванске цркве се разликује од њихових, јер нема прислоњене лукове, што постоји у готово свим прероманичким црквама овога типа.[26]

Осветљеност цркве постигнута је светлом што допире кроз три узана прозора. Један је смештен у средиште



Сл. 3 Схема основе цркве



Сл. 4 Број стопа садржан у појединим деловима цркве

апсиде, а по један на северном зиду источног и средњег травеја. Некада је осветљење у цркви било јаче, јер је постојао пространији дводелни прозор на западној страни.

Спољашњост цркве условљена је њеном схемом основе и просторном структуром. Подужни полуобличасти свод носи двосливни кров којим је покривен једноставан нерашчлањен призматичан волумен уз чију је источну страну додат усправан ваљкасти облик олтарске апсиде. Са највећом пажњом уобличена је западна фасада (сл. 7) на којој је нагласак на порталу. Он је изведен од великих блокова жућкастобелог и сивкастобелог кречњака који неједнако улазе у зид. Пресведен је масивном гредом изнад које је архиволта, чији су сводари знатно ужи код лежишта него у темену, те отуда има чело наглашеног српастог облика. Уз северни довратник уметнуто је ситније камење вероватно у време последњих санационих радова, када је у земљотресу поремећен портал, враћен у лежиште и учвршћен.[27] Доњи део фасаде све до око 1,1 м изнад архиволте портала је првобитан. На висини где се оригиналан део фасаде прекида уграђен је потпрозорник дужине 97 цм.

фрањевци о којима податак постоји и на надвратнику. За податак о натпису на надвратнику портала, чији је дуктус сличан као на натписима из барокнога доба и где је плитко уклесано: ECCLIA FRVm MoRV дугујем захвалност арх. Зорици Чубровић.

[22] Уп. С. Накићеновић, *нав. дело*, 583.

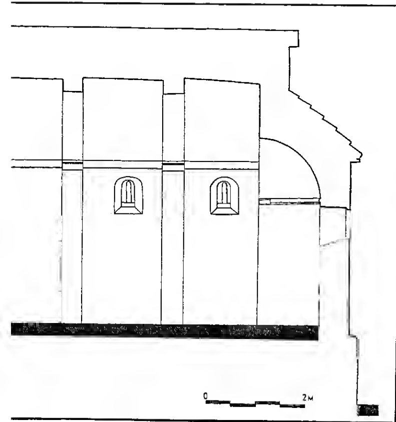
[23] В. Кораћ, *Архитектура прелазног, романско-готског стила*, Историја Црне Горе 2/2, 187.

[24] О прероманичким једнобродним црквама нерашчлањене спољашности, издељеним на три једнака травеја, уп. Т. Marasović, *Prilog morfoloskoj klasifikaciji ranosrednjovekovne arhitekture u Dalmaciji*, Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture, Split 1978, 13, 46, 52, tbl. XXVII; S. Sekulić - Gvozdenović, *Grafički prilog tipologiji hrvatske sakralne arhitekture*, Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture, Split 1978, 153, I.D.

[25] Уп. М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II*, Споменици српске архитектуре средњег века, Београд 1989, 35.

[26] Уп. дела наведена у нап. 24.

[27] Према подацима добијеним од Мирка Ковачевића.



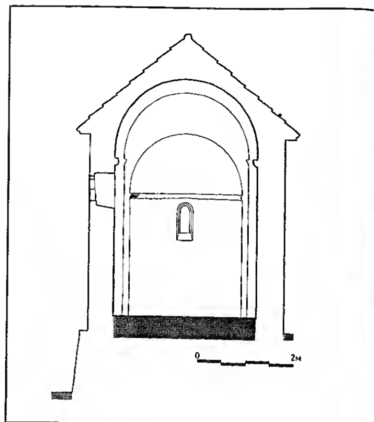
Сл. 5 Подужни пресек кроз цркву, поглед на северну страну

Имао је отвор ширине 62 цм. Судећи по тој мери ту је првобитно постојала бифора веома блиских мера као бифора на которском Светом Луки из 1195. године. Судећи по месту потпрозорника бифоре на будванској цркви, њена висина до слемена крова првобитно је била већа него сада. До истог закључка долази се и на основу положаја прозора на северној фасади (сл.8). Они су сада близу потстрешја, те је извесно да је изнад њих спољни зид био првобитно виши.Ти су прозори били зазидани све до средине педесетих година, а испод њих су постојали накнадно пробијени пространи четвороугаони прозори оперважени равним каменим оквирима (сл. 9).[28] Ови познији су зазидани, а првобитни – од којих су били већим делом сачувани спољни и унутрашњи оквири – отворени су и изведени једноставним каменим оквирима пресведеним луковима исклесаним у једном блоку. На унутрашњем рубу имају узане усеке. Неки комади унутрашњег прозорског оквира можда су нађени када је уклањана накнадно отворена зазида, јер је било уобичајено да се повађени комади уграђују тамо где су вађени. Раније место познијих прозора распознаје се по друкчијем градиву и слагању на делу испод постојећих. Познија зазиђивања видела су се и на унутрашњој страни пре него што је унутрашњост поново малтерисана. Исти такав широк прозор био је отворен и на олтарској апсиди (сл. 9).[29] Уместо њега изведен је прозор истог облика и са истим каменим оквиром као на бочним прозорима, а део изнад њега је зазидан градивом који се разликује од оригиналног (сл. 10).

Највише података о првобитном изгледу храма пружа западна фасада. Ту је изнад портала постојала бифора,

[28] Уп. В. Петковић, *нав. дело*, сл 123; И. Здравковић, *нав. дело*, сл. 1.

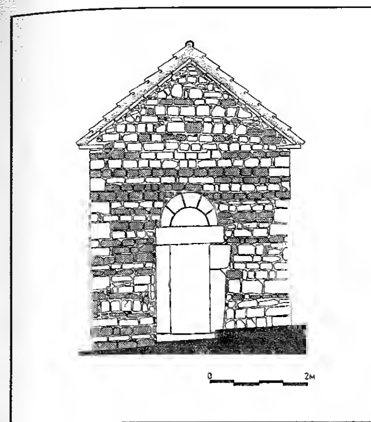
[29] Уп. П. М(ијо)вић, *Budva*, у Enciklopedija likovnih umjetnosti, Загреб 1959, сл. на стр. 529.



Сл. 6 Попречни пресек, поглед на источну страну

како је наведено. Не располажемо подацима о њеној висини и обради, али се њена целина ипак може замислити ослањајући се на облике бифора на прочељу которског Светог Луке и Светог Мартина – Свете Ане, где су ти делови сачувани у првобитном облику. На оба места бифоре имају преграде увучене за један степен, са колонетама у средишту на које се ослањају два лука горњег појаса, а спољни степен је завршен полукружним луком чије је чело српастог облика, Приближно су истих мера, а однос ширине према висини спољњег степена је 1:1,94 (на Светом Луки) и 1:1,75 (на Светој Ани).[30] На прочељу цркве Светог Саве Освећеног прозор је био мањи закључујући према ширини која је позната. Могао је имати висину око 120 цм, а однос те две мере око 1:2. Поузданијем заснивању представе о целини западне фасаде доприноси пројектантски поступак коришћен при њеном компоновању. При одређивању композиције фасаде которских романичких једнобродних цркава коришћен је пројектантски модул који се поклапа са ширином портала, а садржан је у укупној ширини прочеља пет пута. Иста подела је констатована на западној фасади будванске цркве Светог Саве Освећеног. Ако се претпостави да је основица констатованог геометријског растера била спуштена у односу на праг за пола модула, добија се да влак трећег модула пада на средину горње греде, а да се од четвртог поклапа са теменом архиволте портала, док је на висини од 5 модула горња раван потпрозорника бифоре. Из те поделе следи да би висина спољњег оквира бифоре до почетка лукова износила 1 модул (82 цм) и још пола до темена спољње архиволте. Тако би се добила висина бифоре 123 цм, а однос њене основице према висини био би 1:1,98. Положај завршног венца код почетка забата и врх слемена могу се такође усагласити са модуларном поделом кон-

[30] Уп. М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 144, сл. 28 и 200, сл. 29.



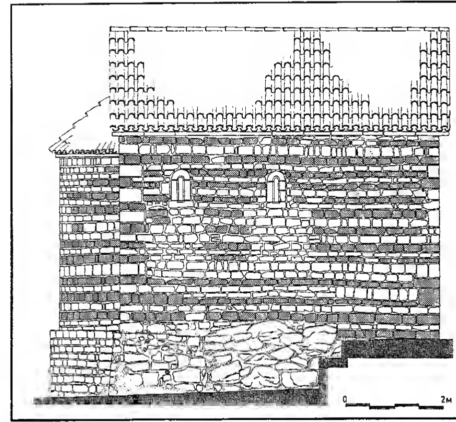
Сл. 7 Западна фасада

статованом на постојећем делу фасаде (сл. 11). На основу утврђене целине западне фасаде могло се закључити да је њен горњи део у виду калкана био виши од крова над бродом цркве.

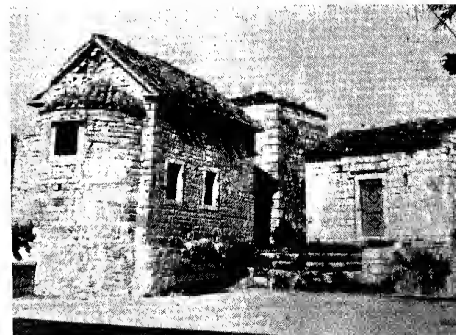
Посебно обележје цркве Светог Саве Освећеног представља двобојност њених фасада постигнута наизменичним редовима блокова од сивкастог и ружичастог камена и са понеким сивкастобелим блоком кречњака на угловима (сл. 7, 8, 10). На исти начин сложено је градиво на прочељу и на источној страни которске цркве Св. Мартина – Ане са краја XII или почетка XIII века и на фасадама Свете Марије на Ријеци (Колеђати) из треће деценије XIII столећа. Тамо је наизменично ређање камена сиве и ружичасте боје доследно спроведено. Наговештај такве технике обраде фасада наслућује се већ на катедрали Светог Трипуна у истоме граду. Ту, међутим, смењивање редова од две врсте камена није свуда једнако спроведено. Которска катедрала – која је према неким наговештајима грађена почев од 1124. године, а освећена 1166. – сведочи да је тежња ка постизању одређених полихромних дејстава на фасадама постојала у которској романици већ у првој половини XII века, али на будванској цркви Светог Саве Освећеног разнобојни појасеви су доследно спроведени, тако да је ту примењено решење које ће у которској романици бити коришћено тек пола столећа касније.[31]

Из тосканске и ломбардијске романике води порекло двобојност у виду заступљеном на цркви будванског Светог Саве и на поменутим которским храмовима. У Тоскани, у време настанка будванске цркве о којој је реч, полихромна обрада била је већ сложенија као на две

[31] Већ је Цвито Фисковић издвојио которску колегијалну цркву из 1221. и романичку цркву Св. Саве у Будви у исту скупину са Св. Маријом на Ратцу за које је заједничко да су им фасаде ишаране појасевима камена (C. Fisković, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, Dubrovnik 1955, 20, 21).



Сл. 8 Северна фасада

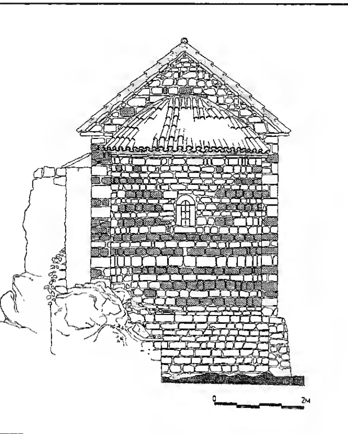


Сл. 9 Изглед цркве пре обнове прозора (снимак И. Здравковића)

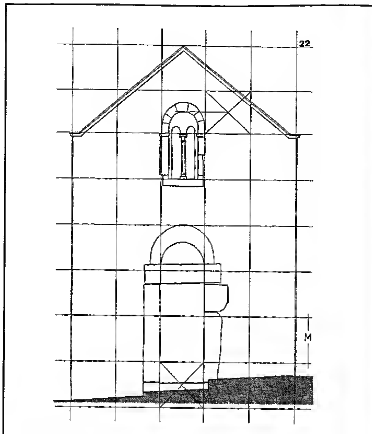
цркве у Пистоји: San Michelle и San Giovanni Forcivitas,[32] а истоветна обрада фасада и зидова у унутрашњости, као на цркви коју проучавамо, примењена је у Ломбардији на Светом Зеноу у Верони, цркви завршеној 1138. године.

Изложена анализа архитектуре Светог Саве Освећеног показала је да су његова најважнија обележја једнобродна основица издељена на три једнака травеја и нерашчлањена спољашност, што је својствено старијим пероманичким и ранороманичким црквеним грађеви-

[32] Уп. M. Salmi, *Chiese romaniche della Toscana*, Milano 1961, 5, fig. 1, tbl. 78, 86, 90. О обради фасада тосканских цркава пише и Војислав Кораћ (*Рад једне скупине мајстора градитеља у XIII веку*, Глас САНУ CCCXXXIV, Одељење Историјских наука књ. 4 (1983), нап. 11).



Сл. 10 Источна фасада



Сл. 11 Идеална реконструкција прочеља цркве са уцртаном модуларном мрежом уз помоћ које је конципована

ма и да насупрот томе стоји полихромна обрада као романичким црквама. Спој типолошких и стилскихележја из различитих епоха на будванској цркви коју о разматрали, чини је изразитим представником презног раздобља на међи прероманичког и романичког ба. Њену важност увећава околност да спада међу лобројне грађевине изложених својстава, а исто тако чињеница да представља градитељску творевину ладних сразмера и упечатљиве спољашности. Стоји на најистакнутијем будванском гребену допуњујући његову важност својом лепотом и великом старином.*

* Цркву Светог Саве Освећеног архитектонски су снимили, у оквиру пројекта којим руководи Милка Чанак-Медић, врх. Светлана Вукадиновић н арх. Драган Добросааљевић. Цртеже за штампу обрадила је арх. Светлана Вукадиноаић.

L'église de Saint Sava à Budva

Milka Čanak-Medić

Au plus haut des promontoires dans la partie sud de la ille Budva, dans l'espace où depuis l'époque paléobyzantine édifices religieux étaient érigés, la petite église de Saint-ra de Jérusalem est située. Des travaux d'assainissement et restauration y ont été entrepris à deux reprises et c'est à ces ments-là que l'église a été soigneusement étudiée. Le mor- à l'intérieur a été enlevé entièrement en révélant des fres-s conservées par endroits et une plaque avec l'inscription de mée 1141 (fig. 1). La plaque a été trouvée au fond d'une ne, endroit où elle fut intégrée dès la construction de l'édi-. Ce fait-là et le contenu de l'inscription témoignent que mée incisée est celle de la date où l'église fut érigée. Les ques conservées en partie aux murs contribuent à la confir-ion de la datation, car selon leurs qualités plastiques et leur e elles ont pu être datée de la seconde moitié du XII^e siècle.

La situation religieuse complexe à Budva à été la raison de plusieurs transferts de l'église Saint-Sava des orthodoxes aux catholiques et inversement. Elle était en possession des orthodoxes à l'époque de Nemanjic et sous le règne des Balsic, tandis que pendant un certain laps de temps elle fut entre les mains des franciscains. Elle était en leur possession au XVII^e siècle également, jusque en 1657, quand la décision du provéditeur Antonio Bernardo l'a fait rendre aux orthodoxes.

Les caractéristiques essentielles de l'église étudiée sont la base à une nef divisée en trois travées égales et son extérieur uni, ce qui est propre aux édifices anciens de style préroman ou haut roman. Le traitement polychrome de ses façades est par contre celui des églises romanes, construites à Zeta un demi siècle après celle de Budva. La synthèse des signes typologiques et de style des époques différentes dans l'église de Budva en fait le représentant authentique de l'époque de transition à la limite des époques préromane et romane.

Свети Андреја у которском натпису ANDREE SCI AD HONOREM SOCIORVMQ. MAIOREM †

Иван Стевовић

UDK 235.3(56)(093.5):930.271=71:726.591.12.05.033(497.16)

The paper deals with the interpretation of the inscription ANDREE SCI AD HONOREM SOCIORVMQ.MAIOREM, carved in an arcade which was part of the stone furniture of an early medieval church in Kotor (Montenegro). It has been ascertained that the name of the saint in the inscription refers to St. Andrew the Stratelates, a little known holy warrior whose martyrdom was in Cilicia. Assumptions concerning the circumstances under which the cult of this local martyr in Asia Minor may have reached Kotor have also been outlined.

Својевремено је, приликом сличног јубилеја, Војислав Кораћ у једном од првих својих радова о раносредњовековном градитељству иа тлу Далмације и Дукље, забележио и то да "озбиљно испитивање култова, њихове појаве, порекла и ширења" даје "једну од могућности за изналажење путева којима су се кретали архитектонски облици" својствени споменутим областима.[1] Случај је хтео да мој текст, настао такође о свечаном поводу, нешто одређеније проговори у прилог наведеној препоруци.

Када се у неком будућем времену стекну услови за писање целовите студије о византијским утицајима у раносредњовековној уметности источне обале Јадрана, споменицима Котора засигурно ће припасти посебно место. Откривањем остатака најстаријих которских цркава, у археолошким кампањама после земљотреса 1978. године,[2] убедљиво је наговештено да ће наредна истраживања тог раздобља прошлости града у ствари значити потрагу за историјским и уметничким одјецима првог непосредног сусрета две хришћанске империје до којег је, управо на простору Јадрана, дошло почетком 9. века.[3]

Материјални обриси раносредњовековног Котора још увек, међутим, нису подвргнути потпуном систематском испитивању, па је у проучавањима и даље сврсисходно кретати се кратким и опрезним корацима. Стога се овом приликом нећу бавити новијим налазима, нити дубље залазити у све манифестације византијског присуства у насеобини на крајњим западним границама Царства. Пажњу ћу посветити једном већ дуго познатом епиграфском споменику, чије тумачење води ка занимљивим, чак помало изненађујућим, сазнањима о неким појавама у том периоду историје града.

Наведен у наслову рада, натпис о чијем ће садржају бити речи исклесан је на комаду црквеног мобилијара који одавно представља својеврсни уметнички симбол раносредњовековног Котора (сл. 1, 2). Још од првих истраживача ова мраморна аркада идентификована је као део горње конструкције некадашњег циборијума неког градског храма. Налази се у унутрашњости которске катедрале Св. Трифуна, узидана изнад пролаза који води ка степеништу реликвијара. Није познато где, када и под којим условима је пронађена.[4]

Проучавања овог ванредно изведеног и добро очуваног дела старих которских клесара започела су још крајем 19. столећа. Од тада до данас, у литератури о раносредњовековној уметности источне обале Јадрана которска аркада је описана или споменута много пута, али је само у неколико прилога представљала предмет нешто опширнијег излагања.[5] Решавање основног проблема, времена из којег аркада потиче, по правилу је почивало

1 В. Кораћ, *О природи обнове и правцима развитка архитектуре у раном средњем веку у источним и западним областима Југославије*, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ) 8/II (1964), Mélanges Georges Ostrogorsky, 209-225 (= Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектурн, Београд 1987, 17).

2 Резултате нстраживања објавила је М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II*, Београд 1989, 208-212 (за цркву Св. Марије Колеђате), а потом и аутори који су руководили радовима, уп. J. Martinović, *Ranohrišćanska krstionica ispod crkve svete Marije od Rijeke u Kotoru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (= PPUD) 29 (1990), 27-31, и *Prolegomena za problem prvobitne crkve svetog Tripuna u Kotoru*, PPUD 30 (1990), 5-27; о испитивањима терена нспод катедрале такође и М. Крижанац, *Археолошка истраживања у цркви Св. Трипуна у Котору*, Гласник Српског Археолошког Друштва 10 (1995), 202-213. О налазима из цркве Св. Михаила: З. Чубровић, *Дјела једне клесарске радионице у которској цркви св. Михаила*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 16 (1997), 139-151.

3 Уп. J. Ферлуга, *Византиска управа у Далмацији*, Београд 1957, 57-67; о византијско-франачким односима и преговорима у то време: T. C. Lounghis, *Les ambassades byzantines en Occident depuis la fondation des états barbares jusqu'aux Croisades (407-1096)*, Athènes 1980, 155-167. Разматрајући проблеме христијанизације ових области Балкана, о тадашњим приликама иа источној обали Јадрана иедавно и Љ. Максимовић, *Покрштавање Срба и Хрвата*, ЗРВИ 35 (1996), 155-175 (са старијом литературом).

4 Крајем 19. века аркада је чинила оквир пролаза у сакристију катедрале, уп. I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Prilog Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku sv. LI (1930-1934), Split 1938, 4 и табла V/1. Године 1966. постављена је над улазом степеништа реликвијара, уп. J. Martinović, *Pokušaj rekonstrukcije ciborija kotorske katedrale*, Petriciolijev Zbornik I, PPUD 35 (1995), 345.

5 Наводим стога само најважније радове, о којима ће бити речи и у наредном тексту: G. Gelcich, *Memorie storiche sulle Bocche di Cattaro*, Zara 1880, 44; T. G. Jackson, *The Dalmatia, Quarnero and Istria*, III, Oxford 1887, 43; F. Radić, *Izvješće o radu Hrvatskoga starinarskaga družtva u Kninu*, Starohrvatska Prosvjeta 3-4 (1897), 147; М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века*, Београд 1922, 155; J. Braun, *Der christliche Altar*, Bd. 2, München 1924, 207; Lj. Karaman, *Sarkofag Ivana Ravenjanina u Splitu i ranosredovječna pleterna ornamentika u Dalmaciji*, Старинар III с. 3 (1924-1925), Београд 1925, 51, 58; исти, *Spomenici u Dalmaciji u doba hrvatske narodne dinastije i vlast Bizanta na istočnom Jadranu u to doba*, Šišićev Zbornik, Zagreb 1929, 186; I. Stjepčević, н.д. 4, 64-65; Lj.



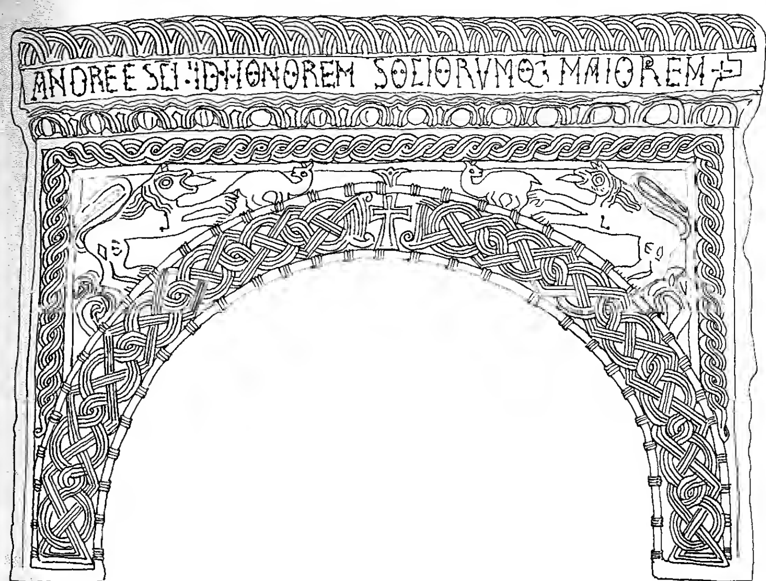
Сл. 1 Котор, катедрала Св. Трифуна, аркада

на анализи мотива и начина израде карактеристичног рељефног украса, и разматрању палеографских својстава наведеног натписа, као и оних урезаних у фигуре лавова. Засновани на њеној сличности са исто тако неодређено датираним комадима мобилијара из храмова других далматинских градова, закључци о стилу декорације и дуктусу писма которске аркаде никада нису до краја хронолошки усаглашени. Истраживачи су се стога, у одсуству апсолутних доказа, о овом питању изјашњавали у складу са сопственим начелним уверењима: једни су сматрали да је реч о делу насталом с почетка 9. века, други су аркаду датирали у 11. столеће, а било је и мишљења да је греда са натписом из 11. века накнадно постављена уз знатно раније исклесану лучно изведену плочу.[6]

Настојања да се прецизније одреди порекло аркаде, односно црква у којој се првобитно налазила, била су непосредно повезана са одгонетањем проблема хро-

Karaman, *O spomenicima VII I VIII stoljeća u Dalmaciji i o pokrštenju Hrvata*, Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva XXII-XXIII (1941-1942), 95; Л. Мирковић, *Фрагмент киворија Св. Трифуна*, Старинар н.с. 2 (1951), 277-279; J. Стојановић-Максимовић, *О средњовековној скулптури на црногорском приморју*, Историјски Гласник 3-4 (1951), 73-76; иста, *О средњовековној скулптури Боке Которске*, Споменик САН CIII (1953), 103-104; J. Ковачевић, *Средњовековни епиграфски споменици Боке Которске II*, Споменик САН CV (1955), 7- 9; Lj. Karaman, *O slijedu gradnje katedrale u Kotoru*, PPUD 9 (1955), 6-7; M. Šeper, *Prilog datiranju starohrvatskih spomenika pleterne dekoracije*, Arheološki Vestnik VI/1 (1955), 55-56; I. Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb 1960, 47-50; Г. Суботић. *Архитектура и скулптура средњег века у Приморју*, Београд 1963, 36; J. Ковачевић, *Маргиналије уз проблеме археологије и уметности раног средњег века*, Зборник Филозофског факултета у Београду VII/1 (1963), 148-150; исти, *Котор и црква св. Трипуна у IX веку*, Старине Црне Горе 3-4 (1965-1966), 101-107; J. Martinović, *Prvobitna crkva sv. Tripuna u Kotoru iz IX vijeka*, 800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru, Kotor 1966, 11; *Историја Црне Горе I*, Титоград 1967, 369, 375, 439 (J. Ковачевић); J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 21-25; I. Pušić, *Preromanska dekorativna plastika u Kotoru*, Boka 3 (1971), 44; I. Petricioli, *Oko datiranja umjetničkih spomenika ranog srednjeg vijeka*, Gunjačin Zbornik, Zagreb 1980, 118; *Istorija srpskog naroda I,* Београд 1981, 243 (В. J. Ђурић); *Namentragende Steininschriften in Jugoslawien vom Ende des 7. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts* (R. Mihaljčić – L. Steindorff), Wiesbaden 1982, 94, Nr. 147; П. Мијовић, *Улцињски циборијум*, Старинар н.с. XXXVI (1985), 100-103; I. Petricioli, *Od Donata do Radovana*, Split 1990, 56; J. Martinović, *Pokušaj rekonstrukcije ciborija*, 348-355.

6 Старији истраживачи которске аркаде Gelcich, o.c. и Jackson, o.c. погрешно су сматрали да се име из натписа односи на Андреација, легендарног ктитора прве которске цркве Св. Трифуна, што је исправио J. Braun, o.c. а потом и I. Stjepčević, н.д. Без обзира на читање натписа, сви су се слагали у томе да је реч о делу насталом у 9. веку, управо као и F. Radić, н.д, М. Васић, н.д. и Љ. Караман у радовима објављеним пре и током Другог светског рата. Први је аркаду "поделио" Л. Мирковић, н.д, наводећи да греда са натписом потиче из 11. века, а доњи део из 9, на шта је утицао и Виктор Новак који је натпис датовао у споменуто столеће; ово ће, знатно касније, поновити и I. Pušić, н.д. Убрзо после Мирковићевог прилога J. Стојановић – Максимовић у текстовима с почетка шесте деценије наводи да, према стилским својствима, *цела* аркада припада 11. столећу, а то понавља и у студији *Српска средњовековна скулптура*, н.м. Придружују јој се и M. Šeper, н.д. а временом и И. Петрићоли који у књизи *Појава романичке скулптуре,* н.м. сматра да је реч о комаду из 9. столећа, али се у свим потоњим радовима опредељује за касније раздобље. Насупрот томе, Lj. Karaman, *O slijedu gradnje,* упозорава да је "ciborij sav iz jednog komada" и поново наводи да је исклесан у 9. веку, али да је, судећи према дуктусу писма, *натпис* на греди додат накнадно. Средином шесте деценије полемици се придружио и J. Ковачевић, откривајући постојање малог уломка са украсом који одговара ономе на аркади, и натписом N/IKI-FORIVS N. Идентификујући га као спомен византијског цара Нићифора I (802-811), Ковачевић је овај налаз доследно сматрао главним доказом да је аркада изведена почетком 9. века, а другачије опредељени истраживачи недовољним аргументом за наведену тврдњу, уп. J. Максимовић, *Српска средњовекавна скулптура*, 26 и нап. 71. J. Martinović, *Prvobitna crkva sv. Tripuna*, понавља Карамагнове ставове из 1955. године, а у најновијем тексту о которској аркади, уп. *Pokušaj rekonstrukcije ciborija*, склон је мишљењу да је реч о делу из 11. столећа. Аутори преосталих написа наведених у претходној напомени нису се упуштали у дискусију о времену из којег аркада потиче.



Сл. 2 Котор, катедрала Св. Трифуна, аркада (цртеж Г. Толић)

нологије и, што је за овај рад посебно занимљиво, са идентификацијом светитеља споменутог у натпису. Различитим претпоставкама излаганим овим поводом подједнако је недостајала утемељења аргументација. Поједини међу ауторима, склони да је припишу ранијем од два предложена столећа, аркаду су видели као део циборијума прве которске цркве Св. Трифуна, подигнуте, према локалним легендама, 809. године.[7] Иако остаци ове грађевине још увек нису били откривени, појава имена једног светитеља на циборијуму храма посвећеног другом патрону тумачена је постојањем више олтара у његовој унутрашњости.[8] Садржај натписа није детаљније испитиван од стране тих проучавалаца. Свети Андреја је у њиховим радовима без икаквих посебних разматрања поистовећиван са истоименим апостолом, док се израз *SOCIORVMQ(UE)*, према уверењу појединих, односио на преостале Христове ученике.[9]

Наведена енклитична конструкција имала је знатно већу важност у размишљањима неких истраживача који су настанак аркаде везивали за касније раздобље. Настојећи да расветле њено порекло, они су подсетили на то да је у Котору током 11. столећа био заснован и врло популаран култ тројице локалних мученика, браће Андреје, Петра и Лаврентија, чије су мошти, по традицији, пронађене у близини града 1026. године. Закључено је да натпис бележи успомену на њих, а аркада потиче са циборијума цркве коју су им Которани у то време саградили.[10] Одређена потпора оваквом разрешењу проблема пронађена је и у констатацији да није позната

7 Уп. радове Љ. Карамана и нарочито J. Ковачевића, којем се легендарни датум подизања цркве идеално уклонио у године царевања Нићифора I, чије је име, према горе изложеном мишљењу овог истраживача, било уклесано на уломку сличном аркади.

8 J. Ковачевић, *Котор и црква св. Трипуна*, 104.

9 J. Braun, o.c, I. Stjepčević, н.д, Lj. Karaman, *Sarkofag Ivana Ravenjanina*, J. Ковачевић, *Котор и црква св. Трипуна*, 104.

10 Л. Мирковић, н.д, 278- 279; Lj. Karaman, *O slijedu gradnje*, 6-7; са резервом ово недавно прихвата и J. Martinović, *Pokušaj rekonstrukcije ciborija*, 353. Поуздани писани трагови о постојању овог култа у Котору и Дубровнику потичу, међутим, из знатно каснијег времена, на шта је, петнаестак година пре свог рада о которској аркади, у два маха указао управо Лазар Мирковић, *Реликвијари моштију Св. Влаха*, Споменик СКА LXXXI/63 (1935), 31-57 (= *Die byzantinischen Emails auf den Reliquiarum des hl. Blasius in Dubrovnik*, Ac-

црква посвећена "једном од 12 апостола у првом реду, заједно са свих осталих 11 апостола у другом реду." [11]

Наредно тумачење садржаја натписа предложено је пре петнаестак година у студији о улцињском циборијуму, чији се остаци, због појединих сличних својстава, у историографији одавно упоређују са которском аркадом. У имену светитеља из натписа поново је препознат апостол Андреја, али је појава фразе *SOCIORVMQ(UE)* објашњена "заједничким култом, насталим у специфичним околностима срећивања светачких празника по синаксарима, менолозима и мартирионима, почев од побједе над иконокластичким покретом 843. године." [12] Наведени су примери заједничких празника појединих апостола, као и датуми прослављања апостола Андреје са другим светитељима. Посебан значај дат је култу Светог Стефана Новог и апостола Андреје, према менолозима 11. века обележаваном 2. новембра, којем је знатно касније придодата и успомена на апостоле Петра и Јована. Уследио је закључак да садржај которског натписа одражава "синаксарско – менолошке комбинације празника с апостолом Андријом и 'друговима' од којих су иеки апостоли, а један – Стефан Нови (Stephanus iunior confessor Constantinopolitani) – јамачно није. Помен Андрије и socii на которској аркади могао би се, дакле, односити на једну од комбииација у којој учествује и Стефан Нови који није апостол. Култ Стефана Новог није у которској католичкој средини могао продријети, а отуда и одсуство имена тог цариградског исповједника на нашем натпису."[13] У даљем тексту, међутим, није одговорено на питање о раздобљу у којем је овај заједнички култ био прихваћен у Котору, па су тиме остале и недоумице око времена иастанка аркаде, и цркве чијем је мобилијару својевремено припадала.

За идентификовање светитеља чије је име уклесано на которској аркади од важности су запажања о појединим својствима натписа којима у литератури није била посвећена одговарајућа пажња. Будући да се, према уврекеном мишљењу, аркада првобитно налазила у склопу одређене конструкције, и натпис на њој представљао је, по свој прилици, део дуже текстуалне целине. У недавном покушају реконструкције циборијума, учињеном по откривању неколико нових уломака сличних аркади, наглашено је да је крст изведен иза последње речи на њој обележавао свршетак читавог текста.[14] Међутим, с обзиром на то да су се на пронађеним комадима очували делови текста с почетка натписа, текст који је *непосредно* претходио ономе на аркади остао је непознат. Стога нема разлога за разматрање у реконструкцији понуђеног потпунијег садржаја целокупног натписа, јер се он својим значењем заправо ие дотиче натписа на аркади.[15] Много је значајније приметити да је текст на аркади срочен инверзно: уместо да буду испред имена светитеља, придев *SANCTI* и израз *AD HONOREM* нашли су се иза њега, што је устаљеним формулацијама на сродним епиграфским споменицима сасвим неуобичајено. Осим што се, са формалне стране, може тумачити намером састављача да поруку искаже у стиху, ова особеност важна је и зато што се њоме одређеније наговештава, или тачније, сужава, могући садржај текста који је непосредно претходио натпису на аркади и можда био у изравној смисаоној вези са именом и личношћу светитеља. Читав проблем произлази из потребе да се подробније преиспита поистовећивање Светог Андреје из натписа са истоименим апостолом, што је неопходно учиiiити ако се у виду има распрострањеност и нарочит значај његовог култа у средњем веку.[16] Више је разлога којима се таква идентификација може оспорити. Најпре, јасно је да у тексту на аркади ни на који начии није прецизирана припадност Светог Аидреје апостолима. Иако се, као општепозната, имена Христових ученика, па и Првозваног, спомињу без ближе одреднице,[17] светитељу из которског натписа она је дата управо конструкцијом *SOCIORVMQ(UE)*, односно *CUM SOCIIS*. У студији о улцињском циборијуму П. Мијовић је с правом подсетио на елементарну чињеницу да се ова латинска фраза, као одговарајућа грчком σὺν ἀυτῷ, појављује "у синаксарима, менолозима и мартирионима... кад се означавају другови у страдањима који нису ни родитељи, ни браћа, ни апостоли, ни пророци." [18] Стога, уколико би натпис иа которској аркади ипак представљао јединствеи пример одступања од овог каноиског начела, морала му је, и то иепосредно, претходити сасвим недвосмислена назнака да је реч о апостолима, исказана било експлицитно, именицом *APOSTOLUS* у одговарајућем облику, било спомињањем још неког Христовог ученика, понајпре Светог Петра.[19] Одмах треба додати да би се такав садржај

...es du IV[e] Congrès international des études byzantines, Известия на Българския археологически институтъ X, Sofia 1936, 272-276). О поштовању Петиловријеиаца уп. и Ј. Максимовић, *Которски циборији из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961, ...3 и нап. 34, где се наводе подаци из 13. века. Недоступан ми је остао ...екст о мисалу из истог столећа, који се чува у Оксфорду, и садржи ...лужбу посвећену овим мученицима, *Missale Ragusinum. The Missal of Dubrovnik*, ed. by R. F. Gyug, Toronto 1990. У сваком случају, ...а сада не постоје иикакви стварни разлози на осиову којих би се ...за претпоставка могла прихватити.

... Мирковић, *Фрагмент киворија*, 278.

... Мијовић, н.д, 102.

...сто.

... Martinović, *Pokušaj rekonstrukcije ciborija*, 348.

[15] Према рекоиструкцији Ј. Мартиновића натпис се пружао на све четири стране циборијумв. Уломке са деловима текста аутор је распоредио на следећи начии:
A/ †HOC OPVS EST LABO(r) /"X"/ TAM PVLCHRE DE(coratum)
B/ /quod donavit N/IKIFORIVS N/obilis Cathari/
C/ ....
D/ ANDREE S(an)C̄(t)I AD HONOREM SOCIORVMQ(ue) MAIOREM †

[16] Уп. F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of Apostle Andrew*, DOStudies IV, Cambridge Ma. 1958. У импресивној збирци историјских, званичних црквених, као и апокрифних списа на којима почива ова студија, апостол Андреја се ни на једном месту ие спомиње "са друговима".

[17] Уп. примере које је прикупио F. Halkin, *Etudes d'épigraphie grecque et d'hagiographie byzantine*, Variorum Reprints (=VR) 1973, passim; у натпису из некадашње цркве Св. Петра на Лучцу у Сплиту Св. Андреја се помиње иза Св. Петра, што посвету цркве чини неспорном иако им уз имеиа није прецизираио да су апостоли, уп. Ž. Rapanić, *Ranosrednjovjekovni latinski natpisi iz Splita*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LXV-LXVII/1963-1965 (1971), 274, и најновије V. Delonga, *Ranoromanički natpisi grada Splita*, Split 1997, 8-9 (са датовањем натписа у крај 11. века и старијом литературом). Тамо где је Св. Андреја био патрон заједно са неким другим светитељем нижег ранга, његова припадност апостолима јасно је истакнута, уп. натпис са преграде пећинске цркве Светих Андреје и Прокопија у Фасано код Монополија, који иаводи A. Guillou, *Culture et Société en Italie Byzantine (VI[e]–XI[e] s.)*, VR 1978, VII, 727-728 (са старијом литературом).

[18] П. Мијовић, и.д, 102.

[19] Као што је, на пример, случај у споменутом натпису из сплитског Св. Петра, уп. нап. 16, који је, међутим, у потпуности састављен у складу са уобичајеним формулацијама посвета средњовековних храмова. Занимљиво и зиачајно сведочанство о односу римске и цариградске цркве крајем 9. века, исказано представљањем фигура ових

тешко могао довести у граматички иоле смисленију везу са синтагмом исказаном у натпису на аркади. Насупрот томе, чини се да је управо одсуство било каквог сличног претходног садржаја састављачу иатписа допустило да текст на аркади, односио могући завршни део веће целине, формулише иа начин како је то и учинио.[20]

Није било великог избора у трагању за другим Светим Андрејом чије се име могло наћи забележено у натпису. У раносредњовековним латинским мартиролозима, као предводник скупине хришћанских страдалника појављује се само један, *SANCTI ANDREAE MARTYRIS CUM SOCIIS SUIS*.[21] Истог датума када и на Западу, 19. августа, тај светитељ прослављан је и у Цариграду. Био је то Свети Андреја Стратилат.[22]

Међу многобројиим хришћанским мученицима којима су у средњем веку придавани војнички атрибути, Свети Андреја је припадао онима чији је култ, барем како данас изгледа, остао у сеици општераспрострањеног поштовања неколицине најпопуларнијих светитеља – ратника.[23] Живео је и војевао у време цара Максимнјана (305-311.г.), чијим је малоазијским легијама донео победу над Персијанцима, видевши претходно знакове упућене му божанске наклоности. Због веровања у њих, упркос показаној храбрости изведен је пред суд и утамничен, али је убрзо потом, по налогу самог цара до којег су допрли гласови о војничким врлинама овог Христовог следбеника, ослобођен заједно са саборцима. Сазнавши за нове завере које им се припремају, Андреја и другови су иапустили војску и упутили се према Киликији, где су заслугом Петра, митрополита града Тарса, примили свето крштење. Прогоњени од пагана, повукли су се у неприступачне пределе Тауруса и тамо, по Андрејиној жељи, без одбране дочекали своје егзекуторе. На месту на којем су пострадали иамах се појавио извор чудотворне воде. Мошти мученика покопали су сведоци овог чина, споменути Петар, и Нонос, епископ Вереје (Алеп).[24]

И поред низа хагиографских топоса присутних у житију, међу којима се поједини препознају и у кратко наведеном садржају, одавно је оцењено да је прича о Светом Андреји у основи проистекла из историјских догађаја.[25] Истраживање његовог култа суочено је, међутим, са крајње скромним траговима поштовања тог светог ратника. Осим житија, у црквеној литератури нису познати други њему посвећени састави; нема очуваних храмова којима је био патрон, нити регистрованих записа о његовој заштитничкој моћи. Нису пронађени вотивни предмети са његовим ликом, а малобројне представе на фрескама и иконама готово по правилу потичу из сасвим позног раздобља средњовековне историје источнохришћанских држава. У низу непознаница извесним се чини само то да је у једном тренутку дошло до раздвајања његовог, првобитно јединственог, култа. Ово се може наслутити на основу податка из цариградског синаксара, према којем је и 13. јула слављена успомеиа на сличну скупину мученика, Светог Андреју Стратиота, Ираклија, Фауста, Мину и њихове саборце.[26]

Тешко је ишта одређеније рећи о томе где се и када зачело веровање у Андрејиiiу припадност трупама светих хришћанских ратника. Тамо где би се понајпре могли очекивати било какви трагови, у областима Горње Киликије и брдских масива Тауруса, до данас није откривено ништа што би указивало на некадашње присуство његовог култа. Треба, међутим, нагласити да је реч о подручју са остацима великог броја неистражених античких и хришћанских спомеиика.[27] На основу резултата добијених испитивањима локалитета ближих киликијској обали Средоземља, коистатовано је да је претходна, веома интензивна, градитељска делатност у провинцији била прекинута током 7. столећа, што одговара раздобљу арабљанских освајања те територије.[28] Стога се реално може претпоставити да је, заједно са култовима многих других малоазијских светитеља, и успомена на овог светог ратника управо тада угашена у матичној провинцији.[29] Није познато да ли је пре тога популарност Светог Андреје допрла до већих византијских центара, али вреди подсетити да је у једном од најстаријих цариградских квартова, у Стратигиону, где је спровођен

апостола, сачувало се у сликаном програму средишње куполе храма Св. Андреје у Перистери код Солуна, уп. Ch. Mavropoulou–Tsioumi, *The Painting of the Ninth Century in the Church of Saint Andrew "Peristera"*, Зограф 26 (1997), 8-12, 15-16.

[20] Помоћ у разматрању формалне стране натписа на которској аркади љубазно су пружили доц. др Марјанца Пакиж и ас. мр Војин Недељковић са одељења за Класичне науке Филозофског факултета у Београду. Овом приликом им се захваљујем.

[21] *Propylaeum ad Acta Sanctorum Decembris. Martyrologium Romanum ad formam editionis typicae scholiis historicis instructum*, Bruxellis 1940, 347; *Le Martyrologe d'Usuard*. Texte et commentaire par J. Dubois, Subsidia Hagiographica (=SubsHag) 40, Bruxelles 1965, 286.

[22] *Synaxarium Ecclesiae Constontinopolitanae: Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, opera et studio H. Delehaye, Bruxelles 1902, 907-910; *Bibliotheca Hagiographica Graeca I*, Bruxelles 1957[3], 38, 118-119a.

[23] Уп. у обимној студији о светим ратницима коју је недавно објавио М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, у: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 567-630, за Св. Андреју 593 и нап. 206.

[24] Доступна су два, међусобно незнатно различита, житија: *Patrologiae cursus completus, series graeca*, ed. J.-P. Migne, Paris 1857-1866, vol. 115, 597-610; *MENOLOGII ANONYMI BYZANTINI SAECULI X QUAE SUPERSUNT*, ed. B. Latyšev, Petropoli MCMXII (= Leipzig 1970), 2:295-299; *Acta Sanctorum Augusti, tomus tertius*, Parisiis et Romae 1867, 720-726. Постоји и треће, у Метафрастовом менологу исписаном Нушкури писмом, који се чува у грузијском манастиру Гелати, # 1, 48: 489v–497v. Рукопис потиче из 16. столећа, а поручилац му је био католикос Евтвим. Рукописе овог манастира први је, 1912. године, описао К. Кекелидзе, али та студија никада није објављена. Кратак извод из житија исти аутор је навео у *K'art'uli nat'argmni agiograp'ia*, Etudiebi V (= Studies from the History of the Old Georgian Literature, Tbilisi 1957, 162, # 37, на грузијском). Цео текст житија иије публикован. За помоћ у прикупљању података о споменутом рукопису велику захвалиост дугујем колеги Ладу Мириаиашвилију. Основни подаци о Св. Аидреји и у: Bibliotheca Sanctorum I, Roma 1961, 1127-1128; Vollständiges Heiligen – Lexikon, herausgeg. von J. Evangelist Stadler und F. J. Heim, Band 1 (A-D), Hildesheim – New York 1975, 193.

[25] H. Delehaye, *Les legendes hagiographiques*, SubsHag 18, Bruxelles 1955 (reimp.anastatique 1968), 115.

[26] *Synax.CP*, 818.24-26; *Acta Sanctorum Iulii, tomus III*, Parisiis et Romae 1867, 289 (SS. Andrea Milite, Fausto, Mena, et Sociis Martyribus). О раздвајању култа уп. у наредном тексту.

[27] О стању и проучености споменика у брдским областима провинције уп. у предговору S. Hill, *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*, University of Birmingham/ Variorum 1996 (са обимном старијом литературом); в. и: F. Hild–H. Hellenkemper, *TABULA IMPERII BYZANTINI* 5 (1,2): Kilikien und Isaurien, Wien 1990, 315 (Korykos), 335-336 (Magarsos), где постоје локалитети који се повезују са именом Св. Андреје, али апостола.

[28] S. Hill, o.c. XXI sq, 3-10; треба додати да није познат патрон практично ни једне од цркава које је аутор истраживао, а само је мањи број локалитета систематски археолошки испитан. О збивањима на овом простору J. F. Haldon–H. Kennedy, *The Arab–Byzantine Frontier in the Eight and Ninth Centuries: Military Organisation and Society in the Borderlands*, ЗРВИ 19 (1980), 79-116.

[29] О прекинутим култовима у овим областима H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933, 141-259, passim.

егзерцир војске, постојала црква посвећена неком Светом Андреји.[30]

Најраније поуздане вести о прослављању мучеништва светог ратника Андреје налазе се у латинским изворима. У споменутом мартирологу који је средином 9. века саставио бенедиктинац Изиар (Usuard), белешке о многим празницима, па и оном 19. августа, биле су преписане из нешто више од једног столећа старијег мартиролога Беде († 735.г.).[31] Под истим датумом, у раздобљу између настанка ова два списа, име светитеља нашло се и у познатом напуљском календару, исклесаном на мраморним плочама почетком 9. века.[32] Атрибут *MILES* који му је тамо придодат, оправдавао би недавно изложену хипотезу да је култ изворно био заснован на чину страдања обичног војника.[33]

Судећи по оскудним подацима из извора источне цркве који говоре о поштовању Светог Андреје, постојање два света ратника тог имена, али у различитом рангу, први пут је забележено у рукописима из 10. века. Према тадашњем палестинско – грузијском календару, 19. августа празнован је војник Андреја, а 13. јула свети мученици Андреја и Стратилати.[34] Истовремено, у грчким текстовима светитељ се као стратилат појављује у два менолога за месец август који се чувају у Паризу, и у много познатијем менологу Василија II.[35] Треба додати да и до сада објављена житија такође потичу с краја тог столећа: једно се приписује Метафрасту, док је друго накнадно инкорпорирано у менолог састављен највероватније за владавине Михаила IV (1034-1041).[36] Коначно, према напомени из синаксара, празник Светог Андреје Стратилата у Цариграду је прослављан у триконхосу који се налазио у близини Капитола.[37] О поштовању култа изван престонице, можда под њеним утицајем, сведочи и представа светитеља својевремено откривена на фрескама у једној од капела у Бели килисе (Кападокија).[38]

Иако му се током 12. и 13. столећа губи готово сваки траг, сећање на киликијског мученика засигурно је било неговано и у том раздобљу. Обновљено је у временима када су још само молитве светим ратницима преостале као оружје које је могло изменити судбину источнохришћанског света. Крајем 14. века, у опису Цариграда насталом из пера анонимног руског ходочасника, забележено је да тело Светог Андреје Стратилата почива пред царским дверима у цркви Св. Андреје у Криси. Без обзира што је, по свој прилици, реч о интерполираном податку,[39] спомен светитељевих моштију значио би посредну потврду претрајавања његовог култа у престоници. Одатле је он, вероватно, прихваћен у западним областима Царства: заједно са другим, много познатијим саборцима, Свети Андреја је насликан у јужном броду храма Св. Николе у селу Манастир код Прилепа (1271. г.).[40] Био је поштован н у средњовековној Србији. У Студеници и Милешеви нашао се међу мученицима чија су попрсја приказана у медаљонима, а потом је, у војничкој одорн, представљен међу светим ратницима у црквн манастира Зрзе, Раваници и Ресави.[41]

Пре но што буду постављена питања која следе из предложене, нове идентификације светитеља споменутог у натпису, неопходно је осврнути се на недавно саопштене претпоставке о околностима под којима је дошло до удвајања Андрејиног култа.[42] Анализирајући карактеристичне наводе из житија, А. Каждан је утврдио да оно, у данас познатој верзнји, није могло настати пре 8. столећа, најранијег раздобља у којем је чнн стратилата означавао нижег војног заповедника. Упозоривши, међутим, да у цариградском синаксару не постоје никакви подаци о Светом Андреји војнику осим спомена његовог празника 13. јула, он је указао на упадљиву сличност садржаја хагиографског текста са појединим догађајима из ратова Василија I против Арабљана, опнсаним у делима неколицине византијских писаца. У тим дешавањима, такође у области Тарса и Мелитине, главну улогу имао је извесни Андреја Скит: попут светитеља – имењака, н он је с Богородичином и Христовом помоћи поразио непријатеља, након чега је био оклеветан и кажњен, а потом рехабилитован и враћен у службу, у којој се истицао и на почетку владавине Лава VI. Настојећи да објасни подударности у биографијама Светог Андреје и Андреје Скита, Каждан је понудио различите могућности. По једној, успомена на светитеља – војника, претходно ишчилела из сећања, обновљена је крајем 10. века, и то на основу легенде о војнnм успесима историјске личностн Андреје Скита, уз чије је име од средине истог столећа, код Симеона Логотета, а касније и у делу Јована Скилице, остао забележен и његов чин –

[30] Спомиње се у cod. Monacensis # 218 (XI-XII век), в: *Scriptores Originum Constantinopolitanarum II*, ed. Th. Preger, Lipsiae MCMVII, praefatio IX, 218; R. Janin, *La geographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Le siege de Constantinople et le patriarcat oecuménique*, t. III, Paris 1953, 36; за Стратигион: R. Janin, *Constantinople byzantine*, Paris 1950, 396; C. Mango, *Le développement urbain de Constantinople (IVe – VIIe siècles)*, Paris 1985, passim.

[31] Уп. J. Dubois, o.c. 38-74; о Изиаровом мартирологу и H. Delehaye, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Subs Hag 21, Bruxelles 1934, 66-70.

[32] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Meridionale*, Paris 1904, 77-78; H. Delehaye, *Hagiographie napolitaine I*, Analecta Bollandiana (AnBoll) LVII fasc. 1-2 (1939), 32; P. Devos, *L'œuvre de Guarimpotus, hagiographe napolitain*, AnBoll LXXVI fasc. 1-2 (1958), 151-187.

[33] Уп. у наредном тексту.

[34] *Le Calendrier Palestino – Géorgien du Sinaiticus 34 (Xe siècle)*, éd. G. Garitte, SubsHag 30, Bruxelles 1958, 277, 306-307.

[35] F. Halkin, *Manuscrits Grecs de Paris. Inventaire Hagiographique*, SubsHag 44, Bruxelles 1968, 33, # 548, suppl. gr. # 241; менолог Василија II: PG, 117. 592AB.

[36] Уп. нап. 23. у претходном тексту.

[37] R. Janin, *La geographie ecclesiastique*, 37; за Капитол: idem, *Constantinople byzantine*, 171-172; C. Mango, o.c. 30, 35,58.

[38] G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, t. II / première partie, Paris 1936, 303-304. Фреске у Бели килисе највероватније потичу, према Жерфаниону, из 10-11. столећа.

[39] G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, DOStudies XIX, Washington D.C. 1984, 148, 314-315 (са старијом литературом). Празник је забележен и у синаксару који се чува у Оксфорду, из друге половине 12. века, али су светитељи наведени уз 31. август, н неуобичајеним редоследом: Мина, Фауст, Андреја н Ираклије, уп. F. Halkin, *Le Synaxaire grec de Christ Church à Oxford*, VR наведен у иап. 16, XXI, 73 sq.; спомиње се и у рукопису # 1046 из 14. века, уп. F. Halkin, *Catalogue des manuscrits hagiographiques da la bibliotheque nationale d'Athènes*, SubsHag 66, Bruxelles 1983, 101.

[40] Д. Коцо – П. Миљковиќ – Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 79-80.

[41] Зрзе: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 179; остале примере н литературу наводи М. Марковић, *Свети ратници из Ресаве*, у: Манастир Ресава. Историја н уметност, Деспотовац 1995, 207-210. Светитељ се сам или са саборцима појављује н у сликаним календарима из истог раздобља, уп. П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, на различитим местима.

[42] A. Kazhdan, *Saint Andrew the Stratelates and Andrew the Stratelates, the Scythian*, ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ, Studies in Honor of Speros Vryonis, Jr., vol 1, New York 1993, 145-152.

стратилат.[43] Колико год изгледао примамљив, овакав след збивања тешко је, међутим, помирити са исказима из истих и старијих извора, што је и сам Каждан констатовао. Наиме, Андреја Скит се као стратилат у доба Василија I појављује једино код Скилице, то јест у спису хронолошки најудаљенијем од времена у којем је ромејски подофицир деловао у Малој Азији. Симеон Логотет га у том рангу спомиње само у епизодама из првих година царевања Василијевог наследника, а нешто ранији извори, међу којима је животопис оснивача македонске династије свакако најважнији, ни на једном месту не бележе да је Андреја Скит имао чин стратилата.[44] Уочивши ове разлике, Каждан је предложио н друго, чини се вероватније, решење, према којем је заправо повест о победама Андреје Скита произишла из неке старије верзије житија. Самим тим, ни прослављање Светог Андреје Стратилата не бн било у везн са легендом о заповеднику из Василијевог времена.[45] Посебна је, стога, недоумица када је дошло до раздвајања јединственог култа. То се збиља могло догодити и концем 10. столећа, али треба напоменути да се редиговани и осавремењенн хагиографскн текстови о старим светитељима, како је недавно показано, у Византији пишу већ почетком 9. века.[46] Јасно је да о култу Светог Андреје за сада нема података на основу којих би се исказао одређенији суд о том проблему. Сме се додати још само то да би појава Светог Андреје војника у напуљском календару, састављеном под утицајем савремених источних списа византијске цркве, била тешко објашњива да је он у матичној средини већ био заборављен.[47]

Одакле је и када успомена на овог светог ратника пренета у Котор, питања су која спрам садашње представе о раносредњовековној прошлости града, морају остати без прецизног одговора. Разлози за опрезност настају из увида у стање проучености трагова тог раздобља которске историје, односно бројне али недовољно испитане археолошке налазе, јаку н индикативну локалну традицију којој недостаје темељита критичка анализа, те сасвим оскудне вести у изворима чија је вредност несумњива.[48]

Будући да се популарност Светог Андреје никада није могла поредити са славом најчувенијих светитеља – ратника, његово присуство у Котору проистекло је, по свој прилици, из поштовања исказиваног му од стране сасвим одређене заједнице становника или, што се такође не сме искључити, једне личности. Умесно је стога запитати се о пореклу оних који су у удаљеној насеобини на западу Царства веровали у заштитничку моћ киликијског мученика.

Иако скромна, знања о раној повести средњовековног Котора доследно су саткана од писаних и материјалних наговештаја комуникације града са Ромејским царством, и утицаја који су оданде допирали: име которског црквеног поглавара, епископа Јована, забележено је у актима Никејског сабора 787; недуго потом, 809. године, Которани су, према предању, свечано дочекалн мошти Светог Трифуна, и свом будућем заштитнику саградили цркву у форми уписаног грчког крста са куполом.[49] Неком угледннјем житељу посебно је био близак апостол Тома, патрон малог крстообразног куполног триконхоса подигнутог надомак града.[50] Суочени смо, заправо, са обрисима интензивног уплива источнохришћанских култова и византијских архитектонских облика, који се током 9. столећа назире и у севернијим далматинским центрима, Дубровнику и Задру.[51] Не изгледа случајно што до ових појава долази у раздобљу учесталих војних и дипломатских активности дириговане из престонице. Оне претходе или непосредно следе потписивању Ахенског споразума 812. године, а свој логичан наставак имају у офанзивним акцијама Василија I и оснивању теме Далмације.[52] Упоредо са

[43] *Theophanus Continuatus*, rec. I. Bekker, Bonnae 1838, 353.5, 700.10, 849. 3; *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum*, ed. H. Thurn, Berlin – New York 1973, 143-145, 171-172; A. Kazhdan, o.c, 148-150.

[44] *Theophanus Continuatus*, 284.9-10; A. Kazhdan, o.c, 149.

[45] A. Kazhdan, o.c, 150; о Андреји Скиту уп. и А. П. Каждан, *Из истории византийской хронографии X в.*, Византийский Временник XXI (1962), 105-107.

[46] C. Rapp, *Byzantine Hagiographers as Antiquarians, Seventh to Tenth Centuries*, Byzantinische Forschungen XXI / Bosphorus: Essays in Honour of Cyril Mango / (1995), 31-35; N. Patterson – Ševčenko, *Canon and calendar: the role of the ninth - century himnographer in shaping the celebration of the saints*, Byzantium in the Ninth Century: Dead or Alive? Papers from the Thirtieth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham 1996, ed. by L. Brubaker, Ashgate Variorum 1998, 112-113.

[47] О византијским утицајима прнметним у напуљском календару уп. радове И. Делеа и нарочито П. Девоа, наведене у нап. 31. Значајно је констатовати да за разлику од много познатијег примера удвајања светитељског култа, у случају Св. Теодора, прослављање Св. Андреје Војника и Стратилата изгледа да остаје "унутар" истог датума, 19. августа, што може ићи у прилог Каждановој претпоставци коју сматрам реалнијом. Супротно томе, образовање култа Св. Теодора Стратилата било је праћено н новим празником. О култу Св. Теодора уп. М. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 594-597 (са старијом литературом).

[48] Реч је о две у науци одавно познате которске легенде, последњи пут објављене у *Писци средњовјековног латинитета*, прир. Д. Синдик и Г. Томовић, Књижевност Црне Горе од XII до XIX вијека, Цетиње 1996, 18-31. Котор се на неколико места спомиње н у чувеном делу Констаитина Порфирогеннта, уп. Б. Ферјанчић, *Далмација у спису De admimistrando imperio – врела и путеви сазнања*, ЗРВИ 29/30 (1991), 9-21 (са нзворима и литературом); нсти, *Василије I и обнова византијске власти у IX веку*, ЗРВИ 36 (1997), 9-30.

[49] За прнсуство которског епнскопа у Никејн, односно Царнграду уп. J. Derrouzès, *Les listes èpiscopales du concile de Nicée (787)*, Revue des Études Byzantines 33 (1975), 25 sq. Више деценија прнсутна дилема о форми н изгледу прве которске цркве Св. Трнфуна у основи је, чини се, разрешена налазима остатака ове грађевине нспод градске катедрале уп. J. Martinović, *Prolegomena;* М. Крижанац, *Археолошка истраживања у цркви Св. Трипуна.*

[50] В. Кораћ – М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, 113, 115 (са старијом литературом).

[51] Када је реч о Дубровнику, мислим пре свега на континуирана проширења градског простора у овом раздобљу, о чему обавештава наведени спис Константина Порфирогенита,уп. R. Katičić, *Aedificaverunt Ragusium et habitaverunt in eo.Tragom najstarijih dubrovačkih zapisa*, Starohrvatska Prosvjeta III-18 (1990), 5-38. Исто тако, још увек су неистражени путеви преноса култова светитеља са истока у град, попут Св. Срђа, Св. Влаха и Св. Панкратија (из Таормине?); мошти последњег, у дубровачкој цркви Св. Стефана, такође се спомињу у DAI; о Св. Влаху у скорашње време је писала E. Malamut, *Sur la route des saints byzantins*, Paris 1993, 258-260; коначно, ту су и најстарије градске цркве, попут базилике чији су знатни остаци пронађени подно данашње катедрале, и крстообразне крипте Св. Петра Старог, храма који је, подсетимо се, према Filipu de Diversisu био подигнут "ad morem antiqorum fidelium Graecorum", уп. Filip de Diversis, *Opis Dubrovnika*, prir. I. Božić, Dubrovnik 1983, 17; в. и *Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području*, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 12, Zagreb 1988; I. Goldstein, *Hrvatski rani srednji vijek*, Zagreb 1995, 65-67 et passim. Овоме треба додати и недовољно испитане трагове присуства грчког монаштва на оближњим острвима елафитског архипелага, уп. В. Кораћ, *Архитектура раног средњег века у Дукљи и Зети. Програм простора и порекло облика*, Између Византије и Запада, 30 (са старијом литературом). Мошти се из Цариграда почетком 9. века преносе и у Задар, уп. Д. Војводић, *Култ и иконографија Свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга*, Зограф 21 (1990), 31-39 (са старијом литературом), када настаје и позната задарска црква Св. Доната, уп. В. Кораћ, *Равенско порекло Св. Доната (Св. Тројице) у Задру*, Зограф 21 (1990), 9-17.

оваквим програмским иницијативама, које су на особен начин знале да одјекну и у сасвим савременој уметности других балканских провинција,[53] треба имати у виду и то да је живот на супротној обали Јадрана вековима упадљиво обележен имиграцијама ромејског становништва из различитих области Царства. Ако се которска ситуација погледа из тог угла, управо свети ратник из натписа наводи на констатацију да је и њему, и другим споменутим патронима тадашњих градских цркава, исходиште прослављања било у удаљеним крајевима Мале Азије, Светом Трифуну у фригијској Кампсади, а Светом Томи у Едеси.[54] Ипак, уколико су пренос моштију првог, а вероватно и поштовање другог споменутог светитеља у Котору, заједно са архитектуром њима посвећених храмова, представљали манифестације осмишљеног и систематског настојања Цариграда да почетком 9. века оснажи своје позиције у далматинским градовима,[55] није ли натпис са именом Светог Андреје траг комплексног, далеко дуготрајнијег, а у суштини комплементарног кретања Истока према Западу, "кинетичке интеграције" разноликих носилаца ромејске културе у ареал Сицилије и апенинских обала Јонског и Јадранског мора.[56] За разлику од деловања условљеног приликама у одређеном, мање-више краткотрајном периоду, реч је о процесу који почев од средине 7. века траје столећима, образујући, током низа генерација, онај стратум популације којем су грчки и латински, посматрани и као симболи, били једнако блиски језици.[57] Из тих, тако крупних струјања, укрштених са "правим" западњачким утицајима, долазе подстицаји "амбивалентним" делима попут которске аркаде.

[52] Ј. Ферлуга, н.д, 57-67, 68-86; Б. Ферјанчић, *Василије I*, 13 сл; Љ. Максимовић, н.д, 162 сл.

[53] Уп. недавна разматрања и тумачења поводом познате цркве у Скрипу (Беотија), у: A. Cutler – J.-M. Spieser, *Byzance médiévale 700 – 1204*, Paris 1996, 88 sq.

[54] О култу апостола Томе G. Sorge, *Le translazioni delle reliqiue dell' Apostolo Tommaso*, Rivista di Studi Bizantini e Slavi II (1982), 147-157; за Св. Трифуна уп. Ј. Максимовић, *Которски циборији*, 49-69 и тамо наведену старију литературу.

[55] Уп. Љ. Максимовић, н.д, 162-163, 165, где се о преносима моштију у градове источне обале Јадрана укратко говори у контексту теме рада. Ову појаву и њен значај за тадашње прилике у далматинским градовима тек треба посебно истраживати.

[56] M. McCormick, *The Imperial Edge: Italo - Byzantine Identity, Movement and Integration, A. D. 650 - 950*, Studies on the Internal Diaspora of the Byzantine Empire, ed. by H. Ahrweiler and A. E. Laiou, DO Trustees for Harvard University, Washington D. C. 1998, 31 sq. (са обимном литературом).

[57] Idem, 22-24, 31, sq; в. и Љ. Максимовић, н.д, 163, о прожимању латинских и византијских утицаја на обали. Заправо о истим токовима, којима се временом придружује и словенски "елемент", говоре и последњи радови В. Ј. Ђурића, иако им непосредан повод представљају споменици каснијег раздобља, уп. В. Ј. Ђурић, *У сенци фирентинске уније: црква св. Госпође у Мржепу (Бока Которска)*, ЗРВИ 35 (1996), 9-55; исти, *Језици и писмена на средњовековним фреско - натписима у Боки Которској: значај за културу и уметност*, Црква Светог Луке кроз вјекове, Котор 1997, 255-265, а посебно 255-257.

Saint Andrew in the Inscription ANDREE SCI AD HONOREM SOCIORVMQ. MAIOREM † from Kotor

Ivan Stević

When, at some point in the future, circumstances permit the writing of a comprehensive study on Byzantine influences in the early medieval art of the east coast of the Adriatic, monuments from Kotor (Montenegro) are sure to assume a special place in it. The discovery of the oldest churches of Kotor, in archaeological campaigns undertaken after the earth-quake of 1978, indicated persuasively that the impending exploration of this period of the city's history would in fact mean the search for the historical and artistic echoes of the first direct encounter of two Christian empires which took place at the beginning of the IX century and precisely in the area of the Adriatic.

As opposed to the recent, as yet insufficiently systematized finds, the inscription cited in the title, the subject of this paper, is carved into a piece of church furniture which has long been a sort of an art symbol of early medieval Kotor (figs. 1, 2). Ever since the days of the first explorers this marble arch has been identified as a part of the superstructure of a ciborium which once graced one of the city's churches. It is located in the interior of Kotor's cathedral of St. Tryphon, built into the wall above the passage leading to the staircase of reliquary. It is not known where, when and under what conditions it was found.

The study of this extraordinarily executed and well preserved work of carvers from ancient Kotor began already at the end of the XIX century. As a rule, in the existing, quite extensive bibliography on the subject, the name of the saint mentioned in the inscription has either been identified with the apostle Andrew and the other apostles or with a group of local martyrs from Kotor, Saint Andrew, Peter and Lawrence.

Certain features of the inscription, which have so far not received adequate attention in existing bibliography, appear to be a significant factor in the task of identifying the saint whose name has been cut into the mentioned arch from Kotor. The basic principle to be observed in the deciphering of the inscription is that is has been written inversely: in stead of being written in front of the saint's name, the adjective SANCTI and the qualification AD HONOREM have been placed behind it, a formulation quite unusual when compared to those found on similar epigrapbic monuments. On the one hand, in a formal sense, this peculiarity can be observed as an attempt of the author to relate his message in verse while, on the other, its significance lies in the fact that it points to, or rather narrows down more directly the possible meaning of the text which immediately preceded the inscription on the arch and could, perhaps, have been directly related to the name and identity of the saint. The entire problem comes from the need to reassess more thoroughly the question of identifying the saint (Andrew) mentioned in the inscription with the apostle of the same name, a task which appears to be necessary because of the widespread popularity and the special significance of his cult in the Middle Ages. There are several reasons to contest such an identification. Firstly, it is clear that no element of the text on the arch specifies the association of Saint Andrew with the apostles. Although the names of Christ's disciples (including that of the First-Called), being so well known, are mentioned without closer additional qualifications, the saint from this Kotor inscription did receive one – in the phrase SOCIORVMQ(UE), i.e. CUM SOCIIS. Works on the subject published to date offer evidence of just one instance of justified admonition that this Latin phrase, synonymous with the Greek συν αυτω, appears "in synaxaries, menologia and martyriologia... to signify comrades in martyrdom who are neither parents, nor brothers or apostles or prophets." Therefore, had the inscription on the Kotor arch represented a unique case of aberration from this canonical principle after all, it must have been preceded by a qualification referring unambiguously to the apostles, either in explicit form, through the noun APOSTOLUS in an appropriate case, or through the mention of some other disciple of Christ, most probably Saint Peter. To this presumption we would also like to add that such textual matter could, grammatically speaking, hardly have been associated in any sensible form with the phrase found in the inscription on the arch. Quite the contrary, it appears to us that it was precisely the lack of any such preceding text which allowed the author of the inscription to formulate the existing text on the arch (which could possibly have been the closing part of a longer passage) the way he did.

The search for another Saint Andrew, the one mentioned in the inscription, was rather restricted. There was only one, SANCTI ANDREAE MARTYRIS CUM SOCIIS SUIS, mentioned as the head of a group of Christian martyrs in early medieval Latin martyriologia. On the same date as in the West, namely the 19th of August, the memory of this saint was also celebrated in Constantinople. He is identified as Saint Andrew the Stratelates.

When and where from was the memory of this holy warrior transferred to Kotor is a question which, in view of the current state of knowledge regarding the history of this city in the early medieval period, must remain without a more precise answer. Reasons for caution come from insight into the sources on the period, i.e. the numerous but insufficiently studied archaeological finds, the strong and indicative local tradition still lacking a thorough critical analysis, as well as the rare mentions in the sources of acknowledged value (De administrando imperio). Therefore, our remarks are limited just to those containing possible assumptions which could be the basis for some future, more detailed, attempt to solve this problem.

Since the popularity of Saint Andrew Stratelates never equaled that of the most famous holy warriors, his presence in Kotor was probably the result of his veneration on the part of some specific group of its citizens or, a premise not to be discarded either, just one person. It is fitting, therefore, to speculate on the origin of those who, although settled so far west, believed in the protective power of this martyr from Cylicia.

Although modest in scope, both written and monuments of material culture of relevance for the early history of medieval Kotor consistently display indications of the existence of communication between this city and the Empire of the Romaioi and of influences reaching the city from that direction: the name of Kotor's church prelate, bishop Jovan (John), appears in the acts of the Council of Nicea in 787; shortly after, in 809, legend has it that the citizens of Kotor solemnly welcomed the relics of Saint Tryphon and built a church dedicated to their future guardian saint in the shape of a domed inscribed Greek cross. Some distinguished citizen of Kotor felt especially close to the apostle Thomas, the patron saint of the small domed triconch church of cross-shaped ground plan built in the vicinity of the city. In fact, we can detect an intensive influx of cults from eastern Christendom

and of Byzantine architectural forms, spotted also in the more northern centers of Dalmatia, such as Dubrovnik and Zadar, throughout the IX century. In an era of recurrent military and diplomatic activities orchestrated from the capital, activities which directly preceded the signing of the Aachen agreement in 812 and found their logical follow-up in the offensive campaigns of Basil I and the founding of the theme of Dalmatia, this phenomenon does not appear to be accidental. At the same time, along with such programmatic initiatives, we should also keep in mind that, for centuries, life on the other side of the Adriatic had been marked by striking immigration of inhabitants from all parts of the Byzantine Empire. Viewed from that angle, the situation in Kotor becomes clearer. Precisely the identity of the holy warrior mentioned in the inscription leads us to the conclusion that the origins of both his cult and those of the other mentioned patron saints of churches from the period in question lie in the distant regions of Asia Minor -- St. Tryphon from the Phrygian Campsada and St. Thomas from Edessa. Still, should the translation of the relics of the former and probably also the cult of the latter saint in Kotor, together with the architecture of the churches dedicated to them, be viewed as a manifestation of studied and systematic efforts of Constantinople to strengthen its positions in Dalmatian cities at the beginning of the IX century, one may rightfully ask whether the inscription with the name of Saint Andrew is, in fact, a trace of a complex, much longer lasting, although basically complementary advance of the East towards the West, recently named the "kinetic integration" of the diverse exponents of Byzantine culture into the region of Sicily and tbe Apennine coast of the Ionian and Adriatic Sea. Quite different from activities conditioned by circumstances in a defined, more-less brief period of time, this is a process which lasted for centuries, from the middle of the VII century on, and, generation after generation, on the given territory, resulted in the formation of that stratum of society which felt equally close to both the Greek and the Latin idiom, not only in a philological but in a symbolic sense as well. Such major currents, crossed over with "true" Western influences, gave inspiration to the making of such "ambivalent" works as the arch from Kotor.

La tour du grand chartulaire Lapardas à Thessalonique

Nikos Oikonomides

UDK 930.27=774:725.944.033.2(495.622)"11"

In this text, the author proposes a new reading of two inscriptions on the façade of the tower in the Acropolis in Thessaloniki, erected around 1167 by Andronic Lapardas. The paper also deals with the personality of the founder of the tower, a distinguished warrior, accepted at the court of the Emperor Manuel I Komnenos. Special attentions has been focused on the title of megas chartuliarus borne by Lapardas. In the end, the author briefly touches upon the monk Michael Prosuchos, who supervised the construction of the tower.

Pour honorer un grand historien de l'architecture, il faut parler d'un grand bâtiment, même si celui-ci, complétement dépourvu d'ambition esthétique, avait un but purement utilitaire. Je parlerai d'une tour de l'acropole de Thessalonique située juste en face de l'entrée du monastère de Vlatadon; elle a été ajoutée, par les soins de Lapardas, à la fortification préexistante vers 1167 (certainement avant 1180), à un moment de réparations générales des fortifications de l'acropole, pour renforcer un angle de la courtine. Elle est toumée vers l'intérieur de la ville - donc elle visait à protéger les autorités, qui vivaient dans l'acropole, de la colère des thessaloniciens et non point d'une menace extérieure. Nous pouvons seulement imaginer les problèmes sociaux, auxquels faisait alors face le gouvernement de Manuel Ier Comnène, avec sa politique de grandeur à l'étranger couplée d'une politique d'extrême rigueur fiscale au pays.[1]

La construction de la tour est commémorée par deux inscriptions faites de tuiles encastrées dans le mur de la façade; la première se situe à mi - hauteur au centre, la seconde un peu plus haut à droite. Elles ont été publiées à plusieurs reprises.[2] Les compléments que je proposerai dans ce qui suit sont fondés sur les belles photographies qui accompagnent l'édition Spieser et qui sont reproduites ici. J'ai visité la tour en septembre 1999 sans grand résultat, car je crois que ce qui est visible aujourd'hui est affecté par les travaux de conservation.

Il faut d'abord noter les formes de certaines lettres. Le *alpha* a une forme cursive; il est composé d'une tuile ronde (ou d'une tranche de tuyau) accostée d'une tuile droite et oblique. Le *omicron* est constamment fait d'une tranche de tuyau dont la hauteur est inférieure à celle des autres lettres: les *omicron* courts sont donc placés au milieu de la ligne, sauf à la ligne 3 de la deuxième inscription, où nous avons un *omicron* ajouté au demier moment à l'interligne. La ligature *omicron - ypsilon* est formée d'une même tranche de tuyau qui s'appuie sur la base de la ligne d'écriture et est accompagnée de deux tuiles droites convergeantes en forme de V ou parallèles, ce qui donne le ȣ ou Ʋ. Une seule exception, κηροῦ à la l. 3, ou le rond est placé au milieu de la ligne et, pour cette raison, le *ou* semble est écrit à l'interligne.

Ces détails paléographiques ont leur importance pour le déchiffrement. En effet, A. Kountouras, qui a grandement avancé l'étude de l'inscription, a lu la l. 3 comme κηρο 'Ανδρονίκο το Λαπαρδᾶ et proposé de lire le tout au datif "car c'est une inscription de donation". Il me semblle qu'il n'en est rien, et que la grave incohérence syntactique créée par cette lecture n'a jamais existé. Sur le photographies Spieser je vois clairement les tuiles formant la ligature *ou* au mots κυροῦ et τοῦ. Le *ou* n'est pas visible dans le mot 'Ανδρονίκο⟨υ⟩, mais je crois que c'est là une erreur commise dès le début, ces tuiles ayant été recouvertes de plâtre. Un *ou* incomplet apparait aussi à la fin de la deuxième inscription. Dans les deux cas, la tranche de tuyau est encore visible et appuyée sur la ligne d'écriture, comme ceci se fait aux autres *ou* de l'inscription.

La première ligne de la deuxième inscription pose problème car elle est moins bien conservée. Au début je crois reconnaître un *alpha* (tranche de tuyau avec barre oblique), puis il y a un espace vide qui pourrait contenir deux lettres; puis, encore une "tranche de tuyau" qui fait penser à une lettre ronde, puis un petit *iota*, les restes d'un *kappa* (la barre verticale et la barre oblique inférieure), et les restes d'un *epsilon* lunaire. A la fin de la ligne il y a un autre vide d'une lettre suivi d'un petit *chi* à l'interligne.

Voici la transcription et restitution (en ajoutant les accents) des deux inscriptions que je propose:

ΠΗΡΓΟϹΤȣΠΑΝ.ЄΒΑϹΤȣϹЄΒΑϹΤȣ	Πήργος[a] τοῦ παν[σ]εβάστου σεβαστοῦ
ΚЄΜЄ.ΑΛȣΧΑΡΤƲΛΑΡΗȣ	κὲ[b] με[γ]άλου χαρτουλαρήου[c]
ΚΗΡȣ ΑΝΔΡΟΝΚΟΤȣΛΑΠΑΡΔ.	κηροῦ[d] Ἀνδρον⟨ί⟩κο⟨υ⟩ τοῦ Λαπαρδ[ᾶ]
Α..ΘΙΚЄΤΑΠЄΙΝΟϹ.	ἀ[νέ]θικε[e] ταπεινὸς [(μον)α]χ(ὸς)
ΚЄΔȣΛΟϹΤƲΛΑΠΑΡΔΑ	κε[b] δοῦλος τοῦ Λαπαρδᾶ
ΜΙΧΑΗΛΟΠΡ.ϹΟΧ	Μιχαὴλ ὁ Πρ[ο]σο⟨ύ⟩χ.

[a]leg. πὺργος | [b]leg. καὶ | [c]leg. χαρτουλορίου | [d]leg. κυροῦ | [e]leg. ἀνέθἠκε

Traduction de l'ensemble: *Tour du pannsébaste sébaste et grand chartulaire kyr Andronic Lapardas; dédiée par l'humble moine Michel Prosouch, serviteur de Lapardas.*

[1] See P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos*, 1143-1180, Cambridge 1993.

[2] O. Tafrali, *Topographie de Thessalonique*, Paris 1913, 47; J.-M. Spieser, *Les inscriptions de Thessalonique*, TM 5 (1973) 165-166, nos. 15 et 16; A. Kountouras, dans: *Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Athènes 1983, 40; G. Velenis, *Σχόλια και παρατηρήσεις σε πολύστιχες πλίνθινες επιγραφές, Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonique 1994, 272-275.

Dans son étude concernant les inscriptions faites de briques ou tuiles encastrées dans le mur, G. Velenis a soupçonné qu'il s'agit là d'un texte metrique (ce qui est impossible) et a proposé de lire l'inscription du bas vers le haut (commencer de la 1. 3 de la première inscription et lire ensuite la 1. 2, etc. puis reprendre de la 1. 3 de la deuxième inscription). Ceci est effectivement une façon assez habituelle de lire ces épigraphes, qui sont "écrites" au fur et à mesure que la construction du mur avance du bas vers le haut. Mais ici cette lecture est impossible pour des raisons de déchiffrement, de syntaxe et d'histoire institutionnelle évidentes. Il faut penser que les maçons de Thessalonique ont reçu un texte complet avec division de lignes définie d'avance, et l'ont "recopié" tel quel et tant bien que mal au mur. Ceci expliquerait peut-être le nombre élevé de lettres en forme cursive que nous rencontrons ici, ainsi que le fait que la longueur des lignes ne présente pas de divergences notables. Ce texte se lit de la façon habituelle de toute inscription gravée ou peinte, à savoir du haut vers le bas.

Andronic Lapardas (ou Lampardas, nom qui reflète une lointaine origine lombarde et qui est attesté jusqu'au XV^e s.), dont nous avons aussi le sceau de plomb,[3] homme petit de taille mais guerrier réputé, était une personnalité bien en vue dans la cour de Manuel Ier Comnène et de ses successeurs. Il est attesté pour la première fois le 2 mars 1166; il était déjà sébaste et chartulaire, titres qui réapparaissent aussi sur son sceau. Il participa aux campagnes contre les Hongrois en 1167 (Kinnamos insiste qu'il était alors chartulaire "de l'empereur", χαρτουλάριος... βασιλεῖ),[4] il participa à des opérations en Asie Mineure, où il gagna l'admiration du sultan seldjoucide (qui l'appelait "le faucon"). Il combattit à Myrioképhalon (1176) et se mêla des querelles dynastiques qui suivirent la mort de Manuel Comnène en 1180, mais il fut capturé et aveuglé en 1183, et mourut peu après. Il avait épousé une petite nièce de l'empereur Manuel Ier.[5]

En tant que parent de l'empereur et stratège distingué, Lapardas portait, comme ceci est normal au XII^e s., la dignité élevée de pansébaste sébaste.[6] Sa fonction, grand chartulaire, appelle quelque commentaire.

La charge de chartulaire designait initialement un fonctionnaire comptable. Des chartulaires sont attestés dans plusieurs services des finances aux IX^e et X^e siècles: le génikon, le stratiotikon, le dromos, les maisons pieuses, l'étable de l'empereur, etc.; ils sont aussi attestés aux unités militaires, les thèmes et les tagmata, où ils tenaient les rôles. Des chartulaires se trouvent aussi à la tête de certains services, surtout financiers, du palais: le chartulaire tou sakelliou (ou *ho epi tou sakelliou*: il avait la responsabilité du trésor de l'état), le chartulaire tou vestiariou (ou *ho epi tou vestiariou*: il avait la responsabilité du vestiaire public, qui recevait le produit des amendes), tous deux probablement anciens subordonnés du sacellaire – donc des comptables qui se sont trouvés en tête de leur ancien service; et plusieurs autres.[7]

Sur notre inscription nous lisons le titre de grand chartulaire, qui est attesté dans les sources narratives seulement à partir du XIII^e s.[8] Il était alors un officier militaire (comme Andronic Lapardas), important (26^e dans l'ordre de préséance), qui, dans le cérémonial, maintenait quelques attributions traditionnelles, qui nous permettent de déceler ses origines relativement modestes: lui et le protostrator[9] (anciennement le chef des écuyers impériaux) conduit par la bride le cheval de l'empereur dans la cour du palais.[10] C'est là un cérémonial qui nous invite à chercher les origines de l'office aux services des écuries impériales.

Autour de l'an 900, il y avait un fonctionnaire appelé "comte de l'étable", qui contrôlait les écuries de Constantinople et celles de Malagina (premier camp fortifié en Asie Mineure) et qui était responsable des convois militaires. Il avait sous ses ordres deux chartulaires, celui des écuries de Constantinople (ἔσω χαρτουλάριος) et celui de Malagina. On peut présumer qu'ils s'occupaient de la comptabilité de ces services.[11] Or, le comte de l'étable disparait avec le XI^e siècle et la chute de l'Asie Mineure. Mais le chartulaire de l'étable, un seul, réapparait vers la fin de 1094 en fonction à Constantinople: Eustathe Kamytzes était encore un officier de niveau très moyen, comme le montre la dignité de proèdre qu'il portait et sa place hiérarchique.[12] Sa fonction doit sans doute être identifiée à celle de *l'ésô chartoularios* du X^e s., qui continua à subsister au service des écuries impériales de la capitale, dont il assurait la gestion.

Comme ceci est arrivé plusieurs fois à des fonctionnaires d'attributions reliées aux chevaux du souverain (p. ex. le protostrator ou le connétable d'inspiration occidentale),[13] le chartulaire de l'étable devint vite un chef militaire de haut niveau dans l'empire. Il a été vu comme le "chartulaire de l'empereur" par excellence. On peut imaginer que certains, surtout ses subordonnés, l'appelaient déjà au XII^e s. "grand (*megas*) chartulaire", titre qui apparait sur notre inscription mais qui ne semble pas être généralisé. Il deviendra l'appellation officielle de cet officier au XIII^e s., lorsque la cour sera transférée loin de Constantinople et de ses traditions.

Le serviteur de Lapardas, qui surveilla la construction pour le compte de son maître, est mentionné dans la deuxième inscription. Il ne porte pas de titre honorifique et ne semble pas assumer une fonction précise. Il se qualifie d'"humble", ce qui fait tout de suite penser à un moine. En effet, les vestiges visibles sur la photo, notamment la lacune à la fin de la deuxième ligne suivie d'un *chi* superposé, permettent de restituer là le mot *monachos*. D'ailleurs la présence d'un substantif à cet endroit est nécessaire pour des raisons de syntaxe: le καί de la 1. 2 peut unir deux substantifs, *monachos* et *doulos*, mais il est complètement inutile s'il s'agit d'unir un adjectif, *tapeinos*, au substantif *doulos*.

A côté de son statut de moine, il se qualifie aussi de *doulos* (serviteur, esclave) de Lapardas. Ce terme dénote un rapport de familiarité personnelle et n'a rien à voir avec la servitude: le *doulos* de l'empereur est en même temps son *oikeios*, son familier. Ici nous avons le même rapport personnel à un niveau inférieur: Lapardas était certainement le *doulos* de l'empereur, et Michel Prosouch était le *doulos* de Lapardas. Nous avons encore ici une des attestations, rares à Byzance, de l'établissement d'une échelle de liens de dépendance, l'amorce de l'établissement d'une pyramide sociale semblable à celle de l'Occident féodal.[14] Mais cette pyramide ne s'est jamais imposée pour caractériser la société de Constantinople.

Michel Prosouch porte un nom de famille bien attesté. Un certain Prosouch (Borsuq), Turc d'origine mais combattant pour l'empereur byzantin, était un militaire distingué, attesté en 1144 et 1147.[15] Selon une habitude déjà établie au XII^e s., le prénom d'un étranger "byzantinisé" devenait un patronyme pour ses descendants.[16] Michel était donc probablement un de ses fils. D'autres personnes portant le même nom sont rarement attestés plus tard, jusqu'au XIV^e siècle.[17]

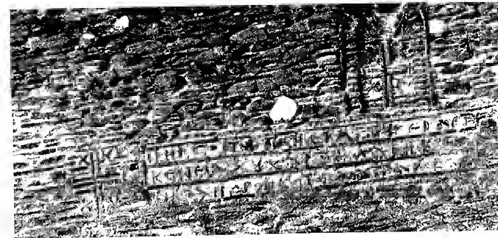


Fig. 1 Inscription d'Andronic Lapardas



Fig. 2 Tour d'Andronic Lapardas. Inscription de Michel

---

[3] Voir V. Laurent, dans *Échos d'Orient* 31 (1932) 338-344 repris avec compléments dans V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin* II, Paris 1981, no. 1167. Dans ces deux publictions on trouvera l'essentiel de ce que nous savons de la biographie de Lapardas ainsi que la liste des autres membres de la même famille connus. Un autre sceau métrique d'Andronic Lapardas, sans mention de charge ou dignité, est mentionné dans *Studies in Byzantine Sigillography* 6 (1999), 122.

[4] Jean Kinnamos, Bonn, 271.

[5] L. Stiernon, *Théodora Comnène et Andronic Lapardas*, REB 24 (1966), 89-96.

[6] Voir L. Stiernon, *Notes de titulature et de prosopographie byzantines:*

[7] Pour ces charges on consultera mon livre *Les listes de préséance byzantines des IX^e et X^e siècles*, Paris 1972, passim, et R. Guilland, *Le chartulaire et le grand chartulaire*, RESEE 9/3 (1971), 405-426.

[8] Guilland, loc. cit., 419-420

[9] *Listes*, 337-338.

[10] Pseudo - Kodinos, *Traité des offices*, éd. J. Verpeaux, Paris 1966, 168.

[11] *Listes*, 338-339.

[12] Migne, *Patrologia graeca* 127, 973; cf. P. Gautier, *Le synode des Blachernes (fin 1094). Étude prosopographique*, REB 29 (1971), 259-260.

[13] R, Guilland, *Le grand connétable*, Byzantion 19 (1949), 99-111 (= R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantines I*, Berlin 1967,

[14] J'ai commenté quelques rares textes concernant ce phénomène dans: Οἱ αὐθένται τῶν Κρητικῶν το 1118, Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου II, Athènes 1981, 308-317; et dans: *Liens de vassalité dans un apanage byzantin du XII^e siècle*, Ἀετός. Studies in honour of Cyril Mango, ed. I. Ševčenko and I. Hutter, Stuttgart and Leipzig 1998, 257-263.

[15] Gy. Moravcsik, *Byzantinoturcica II*, Berlin 1958, 257; Ch. Brand, *The Turkish Element in Byzantium*, Eleventh-Twelfth Centuries, DOP 43 (1989) 7.

[16] J.-Cl. Cheynet, Du prénom au patronyme: les étrangers à Byzance (X^e-XII^e siècles), *Studies in Byzantine Sigillography* 1 (1987) 57-66.

[17] Aux références réunies par Moravcsik, ajouter: M. Treu, Eustathii Macrembolitae quae feruntur aenigmata CXXIX, *Programm des königl. Friedrichs - Gymnasiums zu Breslau*, 1893; *Catalogue des manuscrits* alchimiques grecs 5 (1928) 61, 62; Giomo, *Lettere di Collegio, rectius Minor Consiglio (1308-1310)* (Miscellanea di Storia Veneta 3/1), Venise 1910, 312 (8 mars 1309 à Coron).

Кула великог хартуларија Лапардаса у Солуну

Никос Икономидис

Никос Икономидис у овом тексту предлаже ново читање два натписа са фасаде куле коју је око 1167. године подигао Андроник Лапардас на солунском акрополису. На основу палеографских детаља он реконструише натписе на следећи начин:

Πύργος τοῦ παν[σ]εβάστου σεβαστοῦ
κε με[γ]άλου χαρτουλαρήου
κηροῦ^d Ἀνδρον⟨ί⟩κο⟨υ⟩ τοῦ Λαπαρδ[ᾶ]
ἀ[νέ]θικε ταπεινὸς [(μον)α]χ(ὸς)
κε δοῦλος τοῦ Λαπαρδᾶ
Μιχαὴλ ὁ Πρ[ο]σο⟨ύ⟩χ.

(Кула пансеваста севаста и великог хартуларија кир Андроника Лапардаса; посветио је (ἀ[νέ]θικε, dédiée) понизни

Након реконструкције натписа, аутор се осврће на личност ктитора куле Андроника Лапардаса, угледног ратника у служби цара Манојла I Комнина. Објаснивши Лапардасово високо достојанство пансеваста севаста рођачким везама које је овај имао са царем Манојлом, Икономидис је посебну пажњу посветио Лапардасовој титули великог хартуларија. Она се у наративним изворима јавља тек од XIII века, а означавала је војног официра високог ранга који је у церемонијалу имао неке традиционалне надлежности, попут оне да заједно са протостратором води за узду царевог коња у двориште палате. Управо на основу те надлежности Икономидис објашњава порекло функције великог хартуларија. Наиме, звање хартуларија означавало је у почетку службенике који су се бавили књиговодственим пословима у разним финансијским службама, у војним јединицама и на двору. У X веку се, међутим, помиње

пре бринуо о финансијским пословима цариградских штала, а затим, изгледа од краја XI века, у потпуности преузео управу над њима. Као што се и раније догађало са службеницима чије су надлежности биле повезане са царским коњима, и хартуларij штала је постао брзо војни старешина високог ранга. Третиран као хартуларij цара, он је, по мишљењу Икономидиса, могао од неких људи, нарочито од својих подређених, већ у XII веку да буде називан велики хартуларij, иако ће то постати званични назив тек у XIII столећу, када двор буде удаљен од Цариграда и његових традиција.

Аутор текста на крају укратко говори о Михаилу Просуху, који је надгледао градњу Лапардасове куле. Идентификујући га као монаха, он у формулацији натписа са солунске куле налази ретку потврду почетка установљења социјалне пирамиде у византијском друштву, сличне оној која је постојала на феудалном Западу. Икономидис такође истиче да је породично име монаха Михаила добро познато, претпостављајући да је он био син Просуха, истакнутог ратника турског порекла, у служби византијског цара, који се помиње у петој деценији XII века.

Портал цркве Св. Леонарда код Сипонта и типови романичких портала у Апулији

Јован Нешковић

UDK 726.5.052.033.4(450.75)

The portal of the church of St Leonard near Menfredonia (Apulia) is one of the most representative portals of the Romanesque period. The author discusses motifs, stylistic characteristics and the relation of the portal of St Leonard to other portals of the Romanesque epoch in Apulia.

Према познатим подацима, у близини старог пристанишног града Сипонта, основан је манастир у време норманске доминације јужном Италијом. Од манастира је очувана стара црква која се налази на око 10 км јужно од данашњег града Манфредоније у Апулији. На бочној страни цркве налази се богат романички портал који се датује у крај XII и почетак XIII века. По свему судећи црква није у потпуности очувала свој изворни облик, али се према одликама зидања може сматрати да је портал о коме је реч саграђен једновремено са црквом. Према типолошким карактеристикама, црква припада једном броју куполних грађевина на подручју Апулије, на којима су синтетизовани романски и византијски утицаји. Тако у основи црква има облик тробродне базилике, али са просторном поделом масивним ступцима и луцима на травеје, који по броју одговарају византијским грађевинама уписаног крста. У спољној архитектури црква одступа и од традиционалних базиликалних грађевина на овом подручју које репрезентује црква Св. Николе у Барију, и од грађевина уписаног крста будући да су куполе изграђене изнад травеја главног брода. Према унутрашњој структури грађевине, није немогуће да је првобитна црква пројектована са три куполе, изнад сва три травеја главног брода. Међутим, на данашњој цркви постоје две куполе, једна нешто виша и са декоративном обрадом тамбура пиластрима и аркадама над западним травејом, друга над источним травејом – нижа и без спољне стилске обраде, док је над средњим травеом подужни преломљени свод. Карактеристично је да су обе куполе изведене без прозора, са споља октогоналним тамбуром, којим је обухваћен унутрашњи полулоптасти свод конструисан на пандантифима, завршене пирамидалним кровом. Репрезентативни пример куполних цркава које несумњиво чине оригинални регионални тип апулијских цркава у доба романике, представља Дуомо векио у Молфети, а тог типа је и неколико мањих цркава са извесним разликама у облику и изгледу купола, као и појединим детаљима стилске обраде. Тако је код извесних грађевина изграђена само једна средишња купола (црква Св. Андреје у Транију), док су код других изграђене три куполе истог облика и висине (црква Оњисанти код Валенцана), а код других куполе различите величине са наглашеном централном куполом која има и прозоре (катедрала у Молфети и црква Св. Франческа у Транију)[1].

Са становишта спољне стилске обраде, црква Св. Леонарда обрађена је на класичан романички начин са плитким пиластрима на фасади завршеним слепим аркадама и видном структуром зида од камених блокова у правилним хоризонталним редовима. За разлику од западног једноставног портала, на бочној страни изграђен је монументални портал према средишњем делу цркве између два пиластра на растојању од 4,55 м, док су поља између пиластара лево и десно од портала знатно мања и неједнака – једно 2,70 м, а друго око 3,00 м. На основу распореда пиластара може се закључити да је портал пројектован једновремено са фасадом, јер је растојање између пиластара на месту портала веће од других, а мање него што би износила евентуално два поља за случај да је портал био накнадно изграђен. Место монументалног портала на бочној страни вероватно је било условљено распоредом манастирских зграда и положајем главног улаза у манастир. У вези са пројектовањем портала, карактеристично је да се на већем каменом блоку на десној страни портала (гледано са спољне стране) налази уклесан један знак који је можда знак клесарске радионице мајстора – градитеља и скулптора. Од посебног је значаја и то што се на пиластру код главног олтарског прозора, изведеног свакако у исто време кад и портал, налази уклесано име Гуиљелма (GUILIELMUS SACERDOS) за које се може сматрати прихватљивим претпоставка да је то име уметника, односно мајстора који је пројектовао и изводио ова два најзначајнија архитектонска и скулптурална дела на грађевини.[2]

Од краја XI до краја XIII века у Апулији је изграђен велики број црквених грађевина са особеним типолошким и стилским карактеристикама. У литератури је веома рано указано на значај упоредног проучавања споменика на овом подручју са романским споменицима на јужном Приморју и споменицима рашке стилске групе, а посебно портала и прозора будући да не постоје непосредни узори на основу којих би се могло са сигур-

[1] Основна литература: E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904.; C. Ricci, *L'Architettura romanica in Italia*, Stuttgart 1925.; G. de Angelis d'Ossat, *Le influenze bizantine nell' architettura romanica*, Roma 1942.; F. Schettini, *La scultura pugliese dall' XI al XII secolo*, Bari 1946.; A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960.

[2] Претпоставку да је на овоме месту уклесано име уметника изнео је Ф. Скетини (F. Schettini, *нав. дело*, 63).



Сл. 1 Бочни изглед цркве Св. Леонарда са порталом

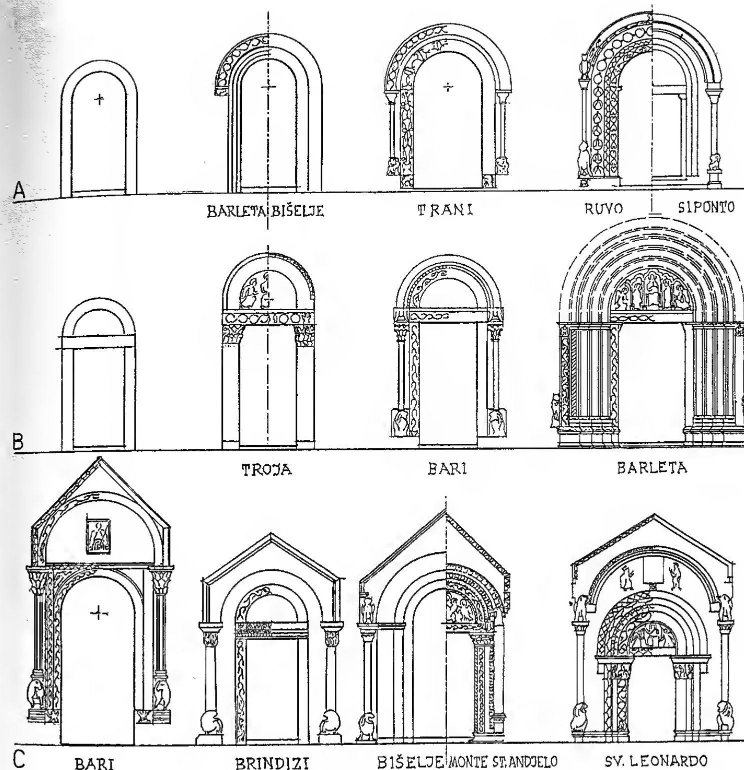
ношћу утврдити порекло мајстора који су крајем XII века исклесали изузетне и репрезентативне портале романског стила на Богородичиној цркви у Студеници. У том смислу значајна је и констатација да бројни романички портали у Апулији показују у архитектури, композицији као и у скулптуралној пластици велику разноврсност и значајне посебности. Уколико је ова констатација тачна, морао би се прихватити закључак да је у периоду романичког уметничког стварања једна од основних тежњи градитеља била исказивање оригиналности и креативности мајстора заснованих на широком познавању стила, при чему се може говорити о понављању и сличности појединих елемената и мотива, а не и портала и прозора у целини. Осим тога, подручје Апулије било је изузетно повољно за такав начин изражавања будући да су се на њему укрштали бројни утицаји – традиционални старохришћански, оријентални, византијски, ломбардијски, нормански, што је све условило и веома богату природу романичке уметности и градитељства и стварање особених дела, карактеристичних и за друге сличне уметничке области.

Не улазећи у сложена питања хронологије и утицаја при грађењу, на подручју Апулије у доба романике може се издвојити неколико основних типова портала, од најједноставнијих до најсложенијих облика. Типолошка анализа заснована је на основној подели портала на три карактеристична дела и њихов изглед и обраду – унутрашњи и главни део портала, степенасти оквир и спољни део портала. На основу тих критеријума могу се издвојити три основна типа портала: А. портали са полукружним архиволтама, В. портали са правоугаоним отвором и израженом поделом на доњи и горњи део портала са лунетом и полукружним архиволтама и С. портали са спољним оквиром завршеним у облику троугаоног забата.[3]

Основни облик порталâ означених под "А" примењиван је код мањих грађевина као и код споредних улаза, док је главни портал најчешће имао развијеније и сложеније облике. Развијенији облик имају портали овог типа са степенастим оквиром за који је карактеристично да је изведен доста плитко, без изражених лезена, већ са архитектонском профилацијом која се развија свуда око полукружног отвора. Код појединих портала изведен је и спољни оквир и то на два карактеристична начина – израдом спољне архиволте на конзолама изнад горњег полукружног дела (портал катедрале у Барлети) или израдом спољнег полукружног дела ослоњеног на истурене колонете постављене на скулптуре лавова и са грифонима изнад колонета. Такав најразвијенији облик има портал катедрале у Руву. Једноставнији облик има главни портал катедрале у Транију изведен само са унутрашњим и спољним оквиром. Карактеристично је да су на сличан начин, са спољним оквиром, решавани и већи прозори на цркви Св. Николе и катедрали у Барију, као и на цркви у Молфети. Варијантно решење има неколико портала код којих је "уметањем" надвратника, односно лунете, формиран унутрашњи правоугаони отвор, задржавајући при томе друге основне одлике овог типа портала – портал катедрале у Битонту, цркве Св. Марије у Сипонту, цркве Св. Марије у Сквинцану.

Основни тип портала, означен на плану под "В", примењиван је код мањих цркава као и на улазима који

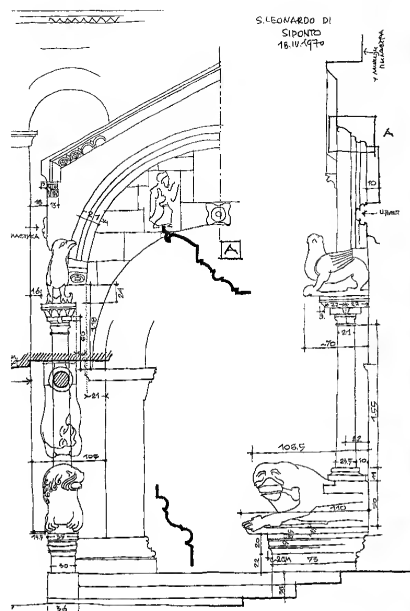
[3] Типологија портала изведена је према подацима из литературе и архитектонским снимцима портала у Апулији за време обављених непосредних истраживања аутора 1970. године. Ради поређења са типовима романских портала у средњевековној српској архитектури видети: С. Ненадовић, *Нека питања из области технике грађења и стила портала у средњевековној српској архитектури*, Рашка баштина 2, Краљево 1980, 43-69.



Сл. 2 Типови романичких портала у Апулији. Шематски приказ

нису имали функцију главног улаза у грађевину. Главна одлика ових портала је изразита подела на доњи део правоугаоног облика и горњи део са полукружном лунетом и архиволтама. Ова подела истакнута је често и тиме што се довратници завршавају капителом. Слична подела изражена је и код сложених облика портала са спољним и степенастим оквиром. Особени облик имају једино портали изведени под пизанским утицајем – на катедралама у Троји и Фођи. Код тих портала у горњем делу изнад надвратника изведен је спољни оквир уским профилисаним венцем. Други портали изведени независно од тих утицаја имају углавном унутрашњи и спољни оквир. Такви су бочни портали на цркви Св. Николе у Барију код којих је полукружна спољна архиволта изведена на истуреним колонетама које су ослоњене на конзоласте скулптуре лавова. Овом типу портала припадао је несумњиво и портал цркве Св. Андреје у Барлети који има особено решење спољњег дела и веома развијен степенасти оквир са прислоњеним колонетама.

Неколико портала, иако имају одређене одлике претходних типова (са полукружним или правоугаоним унутрашњим отвором) могу се издвојити у посебну групу према карактеристичном начину решавања спољњег оквира који се завршава у облику троугаоног забата ("С"). Поред разлика у вези са основним обликом унутрашњег дела, портали ове групе имају и друге разлике у архитектури, композицији као и у примењеној скулптуралној пластици. Несумњиво најједноставније решење има портал баптистеријума Сан Ђовани у Бриндизију, код кога је испред унутрашњег оквира са правоугаоним отвором изведен спољни део, који асоцира на портик, ослоњен на стубове а ови на монументалне скулптуре лавова. Главни портал цркве Св. Николе у Барију има особено решење по томе што је унутрашњи полу-



Сл.3 Спољни део портала. Теренска скица



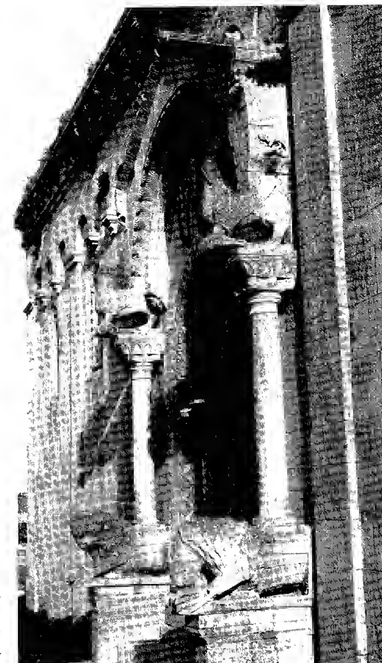
Сл. 4 Изглед портала

кружни део најпре стављен у правоугаони профилисани оквир, а затим изведен спољни део са колонетама ослоњеним на робусне конзоле – скулптуре слонова. Сложеније облике имају портали са степенастим облицима оквира, међу којима и портал цркве Св. Леонарда код Сипонта. Посебан значај има главни портал катедрале у Бишељеу са веома истуреним спољним делом на колонетама у односу на раван зида, формирајући тако неку врсту портика. Такав тип портала карактеристичан је за подручје северне Италије, па није немогуће да је овај облик спољњег дела портала у Апулији настао под утицајем ломбардијских портала.

Типологија романичких портала у Апулији, у целини посматрано, указује на формирање особених регионалних одлика, укључујући и скулптуралну пластику која представља саставни део композиције портала. На основу тих одлика, бројни истраживачи постанка и порекла портала Богородичине цркве у Студеници указивали су на њихов значај, утврђујући одређене сличности архитектонских и скулптуралних облика. При томе, већина аутора из новијег времена сматра да се мајстор студеничких портала образовао на подручју где су се укрштали романски и византијски стилски утицаји – у северној, јужној Италији или на подручју Зетског Приморја, са различитим претпоставкама у вези са пореклом мајстора – из Апулије или из једне од тих области.[4] С тим у вези, архитектонски планови и детаљи обраде једног од портала са подручја Апулије, какав је портал цркве Св. Леонарда код Сипонта, може допринети и потпунијем сагледавању ових, за нашу архитектуру изузетно значајних питања.

Портал цркве Св. Леонарда по архитектури и композицији припада посебном типу апулијских портала, али са појединим елементима карактеристичним и за друге типове портала. Један од тих елемената је спољни оквир конструисан на колонетама ослоњеним на скулптуре лавова који се, иако са извесним разликама, може сматрати једном од основних одлика портала у Апулији. Скулптуре лавова изведене су у овом случају на постољу чији профилисани део има висину од 42 цм. Главе лавова окренуте су према улазу и обрађене на реалистички начин са израженом гривом – један од њих приказан је како држи у чељустима човека. На задњем делу скулптурâ на профилисаној стопи постављене су колонете кружног пресека које се незнатно сужавају при врху и завршавају сложеним профилисаним капителима. На капителима су скулптуре грифона који спадају у најизразитије примере ових скулптура на порталима у Апулији. Познато је да су мотиви лавова и грифона, заступљени и на неколико других портала, имали симболични заштитни карактер. Горњи део спољњег оквира обрађен је декоративно – најпре профилисаном полукружном архиволтом конструисаном на конзолама, а затим профилисаним венцем, такође на конзолама, којим је формиран завршни облик троугаоног забата. Спољни део, и у основи и по висини одвојен је од централног дела портала и у том међупростору видна је техника зидања каменом, док је оса портала истакнута великим рељефним цветом изнад кога се налази ниша у којој је вероватно била скулптура или рељеф који данас недостаје. Лево и десно од нише налазе се рељефно обрађене стојеће људске фигуре.[5]

Унутрашњи и степенасти оквир чине архитектонску целину главног дела портала. Иако је реч о репрезентативном порталу, ширина отвора је релативно мала – свега 1,25 м, што је вероватно условљено архитектонским решењем спољњег оквира, као и могућностима уклапања таквог портала у малу висину бочне стране грађевине. Висина унутрашњег дела до надвратника износи 2,31 м, тако да је однос ширине и висине отвора нешто мањи од 1:2. Ширина довратника на којима је по правилу предвиђена обрада у рељефу код већине портала износи између 24 и 29 цм. На цркви Св. Леонарда она је 28,5 цм. Архитектонским решењем висина довратника је знатно смањена – најпре израдом профилисане стопе, а затим неуобичајеном висином капитела. Тако висина довратника износи свега 1,41 м због чега се на њима могао формирати мањи број поља са уобичајеном врежом у којима се налазе различите представе животиња, птица и других мотива. Степенасти оквир портала изведен је у дубини од 34 цм, с тим што је његова спољна обрада изведена конкавним профилом, а у углу према довратнику изведена колонета пречника 15 цм, одвојена од позађа. Таква колонета на степенастом оквиру готово је изузетна на овом подручју и несумњиво представља још један елеменат ломбардијских портала. Карактеристично је да је стопа портала наглашена, будући да обухвата и унутрашњи и степенасти оквир, а на сличан начин изведен је и венац изнад капитела, док је капител изведен јединственим рељефом изнад довратника и колонета. На тај начин је наглашен доњи део у композицији портала. Горњи део изведен је на начин уобичајен за портале са правоугаоним отвором. На конзолне профилисане венце изнад довратника належе лунета на којој је са предње стране рељефно издвојен надвратник висине 25,5 цм. Центар из кога су описане архиволте горњег дела портала налази се на горњој линији тако формираног надвратника. У лунети је изведена композиција у рељефу дубине до 6 цм. Архиволте прате основу портала, с тим што се изнад колонета не настављају колонете, већ је изведена архиволта са профилацијом романског стила у рељефу. Завршни део изведен је пластично обрађеном архиволтом у равни зида



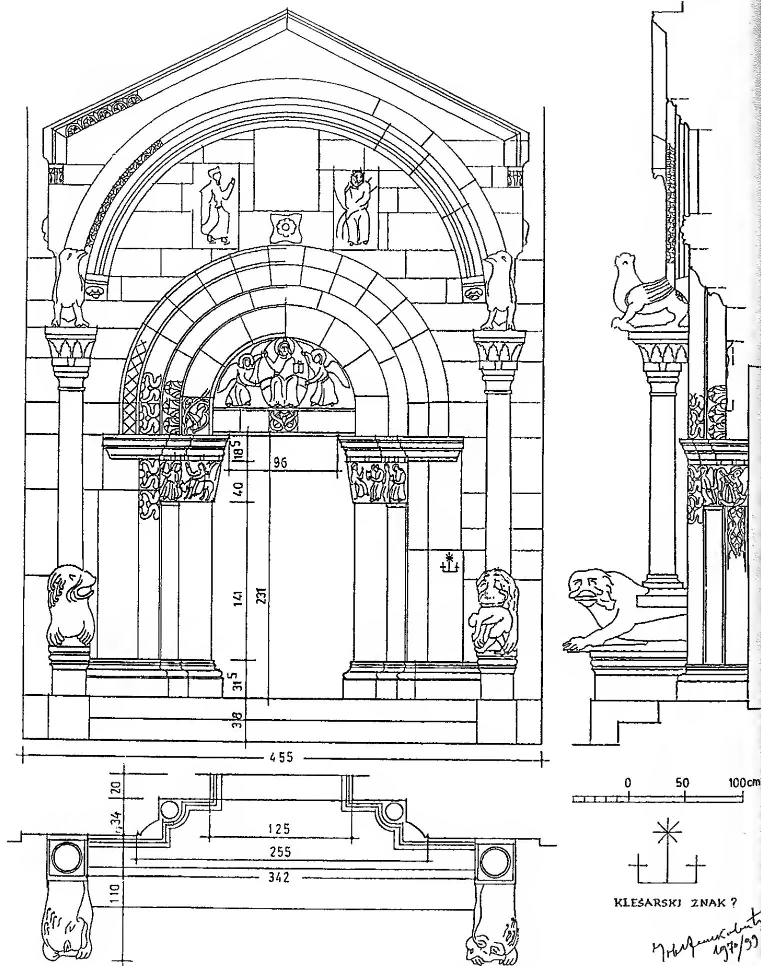
Сл. 5 Спољни део портала. Бочни изглед



Сл. 6 Скулптура лава на десној страни портала

[4] М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Богородичина црква у Студеници* у делу *Архитектура Немањиног доба I*, Београд 1986, 79-146. Поред мишљења аутора рада, у студији је дат приказ тумачења различитих аутора, као и целокупна литература која се на ово питање односи.

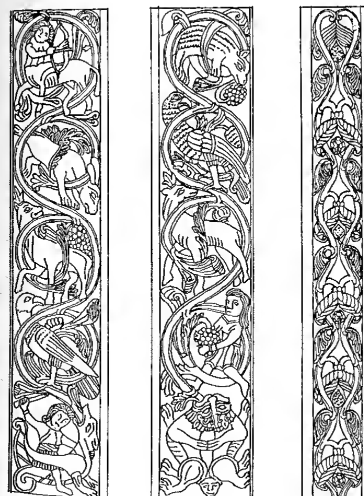
[5] За једну од њих претпоставља се да представља светитеља коме је црква посвећена (F. Schettini, *нав. дело*, 57).



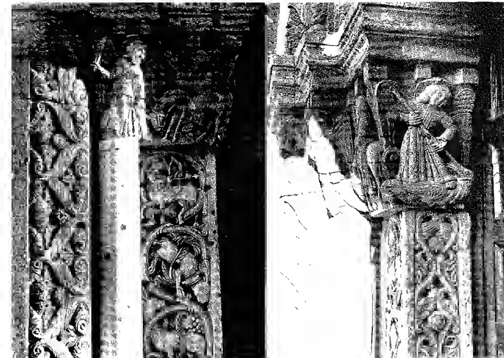
Сл. 7 Архитектура портала. Основа, пресек и изглед

са једноставним геометријским орнаментом квадратâ повезаних по дијагонали, док доњи део на том месту није обрађен. Портал је изведен у једној врсти камена кречњака који због неједнаке структуре умањује на појединим местима квалитет прецизно рађене рељефне пластике. Конструктивно, портал је у доњем делу рађен од већих камених блокова. Тако су од посебних камених блокова клесани довратници, капители, колонете, као и лунета дебљине 20 цм. Архиволте су рађене сводарима са карактеристичним правилним распоређивањем по величини, при чему је вођено рачуна да спојнице буду на местима која одговарају основним облицима и цртежу скулптуралне пластике. Сви делови портала обрађени су рељефно, осим колонета. И поред тога добијена је композициона равнотежа између архитектуре и скулптуралне пластике, посебно када се има у виду и спољни оквир портала. При томе, довратници и одговарајућа архиволта по карактеру обраде и мотивима, заједно са рељефом у лунети, истичу унутрашњи део портала, док други делови, иако пластично обрађени имају превасходно декоративни карактер и једноставност добијену стилизованом обрадом листова који се ритмички понављају. Као и код других портала са сличним решењем доњег дела, надвратник није изведен у висини капитела будући да конструктивно належе на капителе довратника. Ово је несумњиво одлика апулијских портала по чему се они разликују од портала са неких других подручја у Италији, као и портала на споме618 рашке стилске групе код којих је овај детаљ решаван другачије, тако да је надвратник изведен у висини капитела чиме је добијен и изразитији архитектонски облик портала у целини.

Рељефна, декоративна камена пластика изведена је по мотивима и начину обраде према решењима примењеним на ранијим порталима даљим изграђивањем особености ове пластике, тако да је портал цркве Св. Леонарда са другим порталима из истог и каснијег времена допринео изграђивању специфичног регионалног типа апулијских портала, не само у вези са архитектуром већ и са примењеном каменом пластиком. Најзначајнија композиција и по одређеној религиозној симболици и по месту на коме се налази – у лунети портала, изведена је у високом рељефу са представом Исуса Христа који седи на престолу са отвореном књигом у левој руци, док десном руком благосиља – у мандорли коју са бочне стране симетрично придржавају два анђела.[6] Осим лунете, на капителима су исто тако рељефно обрађене две композиције.[7] На левом капителу (гледано са спољне стране) уз главну фигуру – човека на коњу, на предњој страни је фигура анђела са исуканим мачем у десној руци, а на задњој анђео који копљем убија аждају, док је на десном капителу представљено неколико људских фигура у различитим покретима. Људске фигуре на капителима имају романичку архаичну обраду са здепастим, непропорционалним телима. Према покрету и обради могу се издвојити фигуре анђела, као и једна фигура човека који седи ослоњен на руку. Чеоне стране довратника и архиволта над њима обрађене су на идентичан начин који сједињује одлике романичке и византијске уметности – врежа која се увија формирајући поља у којима су приказани различити мотиви животиња, птица, људи, анђела и фантастичних животиња. С обзиром на величину поља, ове представе су доста изразите и поред тога што су укомпоноване у врежу и њене огранке са лишћем, који местимично прелазе преко скулптованих тела. Једна од значајних карактеристика ове пластике је то да је



Сл. 8 Скулптурална пластика на довратницима



Сл. 9 Детаљ капитела и скулптуралне пластике доњег дела портала (лева страна)

[6] Представљање Исуса Христа у лунети, тимпанону портала са различитом тематиком (Деисис, Страшни суд, Majestas Domini) није неуобичајено у романској уметности. По А. Петручију, на порталу цркве Св. Леонарда представљена је композиција Исуса који благосиља (*нав. дело*, 71).

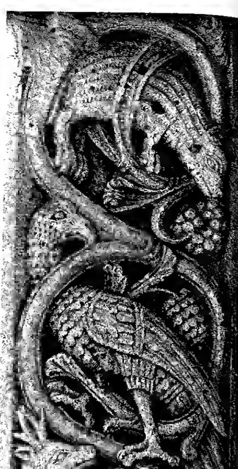
[7] По Ф. Скетинију на капителима су сцене које репродукују Пут краљева мудраца у Витлејем (*нав. дело*, 57). Међутим по А. Петручију на капителима су представљене две композиције: на једном Пут краљева, а на другом ходочасници на Гаргану (*нав. дело*, 71).



Сл. 11 Доњи део портала (десна страна)



Сл. 12 Детаљи скулптуралне пластике на довратницима портала



Сл. 13 Детаљи скулптуралне пластике на довратницима портала

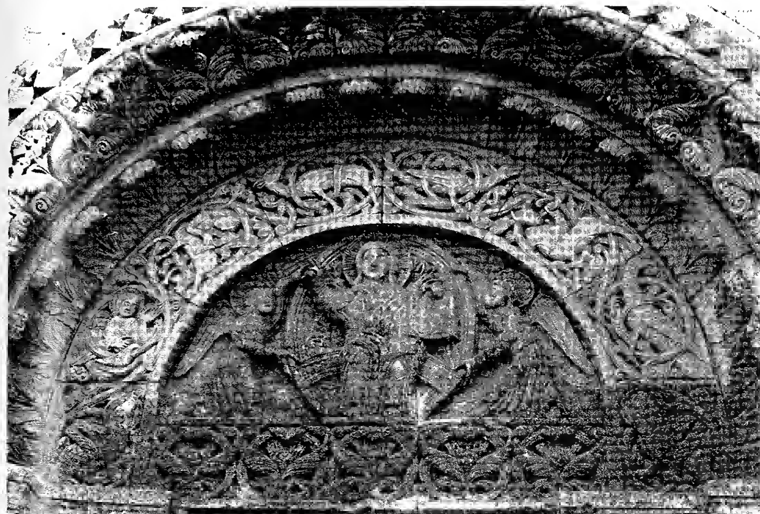
рађена претежно површински, дводимензионално, у дубини од око 2 цм, тако да се одваја од позађа својим основним обликом, али и наглашавањем, вајањем појединих делова и њиховом детаљном обрадом. У погледу технике рада може се констатовати изванредна прецизност и квалитет извођења, што несумњиво сведочи о мајсторима клесарима високог занатског и уметничког домета. Према иконографском програму и примењеним мотивима не постоји непосредна и потпуна сличност са пластиком на другим порталима. Ипак, може се говорити о већој сличности са каменом пластиком северног портала катедрале у Битонту према величини поља и скулптованих фигура, као и дводимензионалној обради мотива, мада по свом карактеру у целини и наглашеној примени фантастичних животиња постоји изразита разлика у односу на портал цркве Св. Леонарда, код кога је карактеристичан реалистички приступ при обради појединих фигура. Према устаљеном обичају, врежа излази из уста животиња – на левом довратнику то је фантастична животиња на којој седи човек са исуканим мачем у десној руци, а на десном лоза излази из чељусти лава чија је глава спојена са телима два лава у усправном положају. На левом довратнику у другом пољу је птица, у трећем јелен (обе приказане у профилу), у следећем једна животиња у покрету са главом према доле, док је у последњем пољу представљен кентаур са разапетом стрелом. На десном довратнику у другом пољу је фигура човека који у рукама држи повелики грозд, у трећем пољу, јелен у сличном положају као на левом довратнику, затим птица, и на крају животиња која једе грозд, телом и главом окренута надоле. На свим другим деловима приказани су биљни мотиви од којих већина има стилизован карактер.

На архиволти су у почетним пољима лавови у сличном положају, окренути леђима. Лавови имају крила и нимб око главе, па се може сматрати да представа симболизује једног од јеванђелиста. У следећем пољу је на левој страни анђео, а на десној птица. У следећим пољима на левој и десној страни су кентаури – на левој са харфом, а на десној кентаур који дува у рог, док су у завршним пољима у темену две животиње у афронтираном положају. На бочним странама довратника изведен је доста чест мотив удвојене лозе са правилним геометријским облицима и повијеним лишћем. Карактеристично је да два повијена листа која су део ове композиције у симетричном односу чине посебан мотив примењен на појединим деловима портала – на степенастом делу портала, као и на надвратнику. Тиме се овај мотив издваја као један од особених елемената, сличан мотиву на неким порталима у Абруцима. Најзад, архиволта изнад колонета обрађена је класичним мотивом стилизованог акантуса са повијеним горњим делом, са понављањем истог елемента који тако има декоративни карактер. Сличан мотив примењен је на порталима код којих је изразита заступљеност античких елемената, а међу њима је најближи, и просторно и временски, портал цркве Св. Марије у Сипонту.

Са становишта анализе портала цркве Св. Леонарда, од значаја је и повезаност са обрадом прозора на централној олтарској апсиди који је несумњиво рад истог мајстора. Прозор је изведен као монофора са рељефном пластиком стилизованог лишћа. Међутим, посебан



Сл. 14 Горњи део портала са лунетом и архиволтом

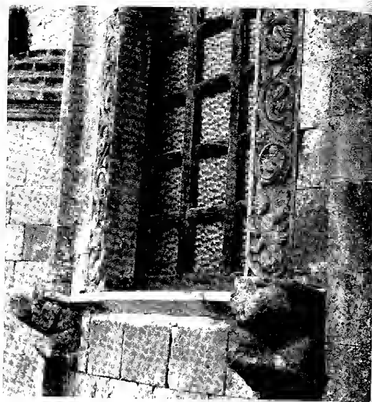


Сл. 15 Изглед горњег дела портала

значај има један елемент примењен код овог прозора. То су клечеће фигуре изведене као конзоле са обе стране прозора, при дну, над којима није изведена, а вероватно ни предвиђена израда спољњег оквира. Овај мотив, примењиван иначе и на неким другим порталима (Трани, Рузво) има посебан значај због непосредне сличности са клечећим фигурама код олтарског прозора Богородичине цркве у Студеници над којима није изведен, а по свему судећи ни планиран спољни оквир на начин како је то касније урађено на олтарском прозору цркве у Дечанима.

Портал цркве Св. Леонарда код Сипонта грађен је у време кад и портали Богородичине цркве у Студеници.[8] Поред сродности са порталима у Апулији, одређене сличности, првенствено у архитектури и композицији портала, постоје и на другим подручјима, у северној Италији, као и на јужном Приморју. Стога су и оправдане тешкоће у вези са утврђивањем порекла мајстора и постанка студеничких портала који несумњиво представљају особена решења остварена на основу широког познавања стила портала и скулптуралне пластике у сродним уметничким областима тога времена.

[8] По Е. Бертоу, као године извођења помињу се 1184, 1201, 1202. и 1207. година (E. Bertaux, *нав. дело*, 641)



Сл. 16 Детаљ олтарског прозора са клечећим фигурама

Le portail de l'église Saint Léonard près de Siponte et types des portails romans en Pouille

Jovan Nešković

Le portail de l'église Saint Léonard près la ville actuelle Manfredonia en Pouille est un des portails représentatifs de l'époque romane, daté de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle. Il se trouve au côté latéral de l'ancienne église de couvent. L'église appartient au type régional des églises à coupole en Pouille, elle est construite à deux coupoles surplombant la travée de la nef centrale. Le portail appartient à l'un des trois types de base des portails de Pouille, dont la caractéristique est le cadre extérieur en forme de fronton triangulaire, manière qui indique certaines influences des portails lombards (indiqué au plan par "C"). Selon la forme de base et la composition du portail dans l'ensemble les portails aux archivoltes semicirculaires sont plus répandus ("A") – avec l'ouverture semi-circulaire ou rectangulaire à l'intérieur, obtenue par "l' incrustation" du linteau ou de la lunette. L'autre type de portail (indiqué par "B") comporte une division nette en partie inférieure avec l'ouverture rectangulaire à l'intérieur, et la partie supérieure à la lunette et des archivoltes semi-lunaires.

L'importance des portails de Pouille, par leur architecture et en particulier par leur traitement sculptural, a été indiqué lors de l'étude de la naissance et de l'origine du portail de l'église de la Vierge à Studenica. Etant donné que les portails de Pouille n'offrent pas d'exemple typique, commun aux édifices divers qui répéteraient entièrement les formes et les parties plastiques en pierre, l'étude de cette question renvoie inévitablement à l'établissement des parentés, plus ou moins grandes, des applications de certains éléments et motifs. Dans ce sens une présentation plus détaillée du portail de l'église Saint Léonard près de la ville ancienne de Siponte prend une importance certaine.

Le cadre extérieur du portail de Saint Léonard est construit sur des colonnettes libres reposant sur des lions sculptés. Sa base et sa hauteur le séparent de la partie médiane du portail, ce qui fait penser au portique des portails lombards. Les dimensions de l'ouverture intérieure le situent parmi des portails mineurs, tandis que la solution architectonique du cadre intérieur gradué le rattache aux portails à la partie inférieure accentuée et à la partie supérieure à la lunette et aux archivoltes au-dessus de la corniche ou du chapiteau. La lunette comporte en haut relief la composition de Jésus bénissant, il en est de même avec les deux compositions des chapiteaux, aux dimensions par conséquent d'importance inusitée. Le chambranle et l'archivolte correspondante sont traités en bas-relief avec l'entrelac enroulé qui forme des champs encadrant des motifs zoomorphes et fantastiques. Ce qui est caractéristique c'est que certains champs répètent de manière similaire le même motif (cerf, oiseau), ou bien quelques centaures - un à l'arc tendu, un autre à la harpe, le troisième sonnant le cor. Les autres parties du cadre comportent des motifs décoratifs stylisés de feuilles qui, compte tenu de leur caractère, ne diminuent pas l'architectonique du portail, quoique toutes les parties sauf les colonnettes aient un traitement plastique.

Le pilastre près la fenêtre centrale de l'autel, oeuvre due incontestablement aux mêmes maîtres artisans, un nom est incisé, celui de Guiglelmo, son auteur supposé. Cette fenêtre se distingue par le motif caractéristique des figures humaines agenouillées, que le cadre extérieur ne surplombe pas. Une solution similaire est appliquée près la fenêtre d'autel de l'église de la Vierge à Studenica.

Da Bisanzio alla Sicilia: la "Madonna col bambino" del "sacramentario di Madrid" (ms. 52 della Biblioteca Nazionale)

Valentino Pace

UDK 75.057.046.3.033.2/.4

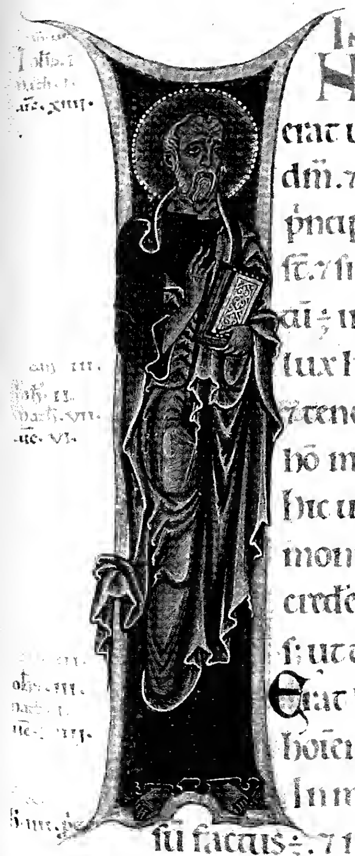


Fig. 1 San Giovanni evangelista. Madrid, Biblioteca Nacional, Bibbia, ms. 6, f.175.

With the analysis of the stylistic and iconographic characteristics of miniatures from the Codex No. 52 from the National Library in Madrid, the author returns again to the issue of the time of their creation and points to a subtle, but decisive transition from the "Byzantine" art of the Greek to the "Byzantinizing" art of the Latin church.

Gli studi di Otto Demus ed Ernst Kitzinger sui mosaici della Sicilia normanna e sull'inerenza della cultura bizantina nelle sue espressioni figurative ne hanno largamente chiarito il fenomeno che successivi studi di dettaglio hanno contribuito a puntualizzare.[1] Anche se, come ovvio, qualche dissenso può permanere su alcuni punti, o qualche zona d'ombra attende ancora di essere rischiarata, può ben dirsi che nella sostanza il "materiale visivo" offerto dalle celebri chiese siciliane all'analisi degli storici (dell'arte) ha ormai una sistemazione soddisfacente e dai più condivisa nelle sue linee generali.

Un drastico dissenso regna invece su un aspetto che, almeno collateralmente, contribuisce anch'esso alla nostra conoscenza della Sicilia di inerenza figurativa bizantina, quale essa si venne appunto configurando in età normanna e come ancora poté esserlo almeno nei primi tempi della prima età sveva. Mi riferisco all'illustrazione libraria e, dunque, a quei ben noti codici miniati, fra i quali l'ormai celebre "Sacramentario" della Biblioteca Nacional di Madrid (ms. 52), che Hugo Buchthal rese noti, associandoli ad altri già pubblicati dalla Daneu Lattanzi, datandoli agli anni '80 del XII con assegnazione a uno *scriptorium* messinese.[2]

Non è necessario qui riepilogare tutte le tappe del ragionamento di quel grande studioso, il cui ben noto saggio è da tutti gli specialisti della materia ben conosciuto; devo invece almeno ricordare che a quella data e a quella referenza geografica solo chi qui scrive oppose una soluzione alternativa, proponendo per il Sacramentario matritense una datazione al primo ventennio del XIII secolo e un'assegnazione alternativa a *scriptorium* palermitano.[3] Non mi sembra che le mie proposte abbiano convinto la cerchia degli spe-

[1] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londra 1949. E.Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960. E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990. E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, Palermo, voll. I-V, 1992-1996.

[2] H. Buchthal, *A School of miniature painting in Norman Sicily*, in: Late classical and medieval Studies in honor of A. M. Friend jr., Princeton/N. J. 1955, pp. 312-339. A. Daneu Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966.

[3] Cfr. sia le mie schede alle pp. 648-650 del I vol. del catalogo della mostra tenutasi nel 1977 a Stoccarda: *Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur*, Hrsg. R. Haussherr, Stuttgart 1977, sia il mio *Untersuchungen zur*

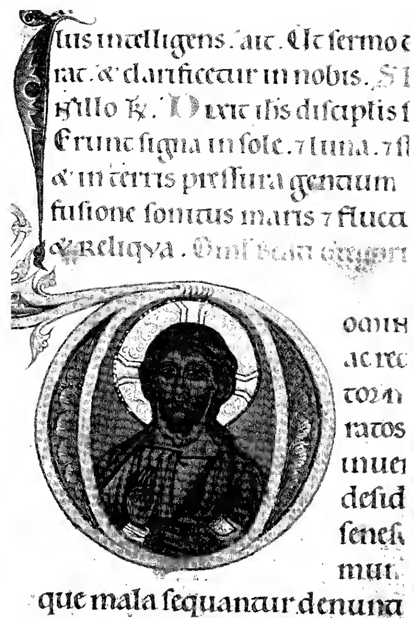


Fig. 2 Gesù Cristo. Madrid, Biblioteca Nacional, Omiliario, ms.9, f.6v.



Fig. 3 Madonna col Bambino. Madrid, Biblioteca Nacional, Sacramentario, ms. 52, f.80.

cialisti, dal momento che le poche successive menzioni dei codici ne hanno mantenuto il riferimento normanno, anche se talora limitato dall'esplicita consapevolezza della sua convenzionalità, oppure una generica assegnazione alla fine del XII secolo.[4] Ancora di recente del ms. 52 (oltre che di altri) si è peraltro ribadita la piena pertinenza di cultura figurativa alla luce emanata dai mosaici di età normanna, in modo particolare da Monreale.[5] Nell'occuparsi di questo (e degli altri codici) non ci si è tuttavia preoccupati, mi sembra, di andare aldilà dell'evidenza visiva immediata e di sostare a riflettere sulle implicazioni di quel fenomeno, fondamentale per la pittura bizantina (e/o da essa strettamente dipendente) e particolarmente forte nelle opere ricettive dei monumenti di età (tardo-)comnena, che consiste in quella che vorrei chiamare l'"onda lunga dei modelli".[6]

Mi sembra dunque che sia necessario ritornare a esporre alcune riflessioni sulle miniature di questo codice, in particolare della sua pagina miniata con la "Madonna col Bambino" e in generale di quant'altro gli si verrà collegando, per tentare ulteriori vie di accertamento delle sue coordinate di produzione, fra mondo siciliano e mondo bizantino, oltre che del significato delle sue immagini, offrendone le pagine a uno studioso, come Vojislav Korać che, sul campo parallelo degli studi di storia dell'architettura, ha tanto contribuito alla conoscenza dei monumenti serbi nel loro contesto e in quello del mondo bizantino.

***

Nelle loro miniature di scene e di personaggi, vetero o neotestamentari, i codici siciliani usualmente riferiti all'età tardo-normanna mostrano una drastica divaricazione di modelli rispetto a quelli utilizzati per le immagini di fauna e

sizilianischen Malerei*, in: Die Zeit der Staufer, Bd.V Supplement, Hrsg. R. Haussherr und Chr. Väterlein, Stuttgart 1981, pp.431-476.

4 P. Santucci, *La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla meta del XV*, in: Storia della Sicilia, Napoli, vol.V, 1981, pp. 143-147, ribadisce sull'insieme della produzione le argomentazioni del Buchthal in un quadro di riferimenti purtroppo non sempre preciso. Il ms. 52, ricordato da F. Avril (in: F. Avril, X. Barral i Altet, D. Gaborit-Chopin, *Le Temps des Croisades*, Paris 1982, p.168) è codice è di "fin XII siècle", della "même epoque" di Kurbinovo e Monreale. Per D. Ciccarelli (in: *La Sicilia* [Italia romanica, 7], Milano 1986, pp.299-308) i codici sono "attribuibili al sec.XII *ex.*-XIII *in.*" e il "Messale" sembra "il più antico" di essi.

5 Cfr. M. R. Menna, *I codici della biblioteca nazionale di Madrid*, in: Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie, a cura di M. Andaloro, cat. della mostra (Palermo 1994-95), pp. 363-370. Cfr. anche quanto scritto da Maria Andaloro (ibidem, p. 446) nell'art. qui citato *infra* alla nota 18.

6 L. Hadermann-Misguich, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII^e siècle*, in: Actes du XV^e congres int. d'etudes byzantines (Atene 1976), I, pp. 255-283, pls. XXI-XXVI.





Fig. 4 Crocefissione e "Te igitur". Madrid, Biblioteca Nacional, Sacramentario, ms. 52, ff.80v e 81.

flora che tanto ne caratterizzano le iniziali.[7] Per quelle infatti si risali ad ascendenze nord-europee (franco-inglesi), pienamente comprensibili per le analoghe derivazioni dei testi liturgici;[8] per queste invece le scene o le iniziali dove appare la figura umana, relativamente rare, mostrano scelte orientate e aggiustate su prototipi di origine bizantina. Fra le più esemplari in merito ricordo il "Giovanni evangelista" al f.175 della Bibbia ms.6 (fig. 1), o il "Signore" al f.6v dell'Omiliario ms. 9 (fig. 2), ambedue nella Biblioteca madrilena. Bisanzio potè imporre la sua norma rappresentativa verosimilmente perché essa, meglio della miniatura "normanna", rispondeva alle esigenze di naturalismo espressivo e all'identificazione delle immagini, anche per il ruolo dominante dalle grandi stesure musive nelle sue chiese. Dové essere per questo, oltre che per la possibile valenza carismatica del perduto prototipo, che il committente del Sacramentario matritense richiese al miniatore (se la scelta non fu dovuta al miniatore stesso) di copiare due icone, di forte impatto espressivo, che caratterizzassero visivamente il momento del Canone liturgico, in immediata precedenza o contestuale alla lettura del "Te igitur". Alla monumentale "T" con Deisis, arcangelo e santa protettrice, si appaia infatti, sul verso del foglio precedente, una Crocefissione (figg. 4 e 6), a sua volta anticipata sul rispettivo 'recto' dalla già ricordata "Madonna col Bambino" (figg. 3 e 5), il cui tipo "doloroso" è perfettamente adatto a precorrere l'immagine del Figlio sulla croce.[9] Diversamente tuttavia dal lontano prototipo, che all'origine si situa nella celebre Vladimirskaja, l'"icona" siciliana presenta un Bambino che si rivolge anch' Egli al fedele (ovvero, al celebrante) quasi invitandolo alla condivisione emotiva del dolore materno. Anche se, per via di questa scelta iconografica funzionalizzata al testo, tale "Madonna" si presta con difficoltà a confronti con altre immagini siciliane, è almeno significativo che solo generiche siano le similitudini con la "Vergine" della lunetta d'ingresso di Monreale (fig. 7) o con quanto figurativamente confrontabile sulle sterminate pareti di quella cattedrale. Le dinamiche movenze del suo panneggio, i cui modi divengono sigle di maniera, paiono riflettere una temperie (se non anche una stagione) stilistica che in termini topici o cronologici si situa "aldilà di Monreale", con una dipendenza da quell'area di estremo XII secolo che trova il suo monumento-emblema nella chiesina di S. Giorgio a Kurbinovo, nell'attuale Macedonia.[10] Quando, d'altronde, si osservi la decorazione delle aureole, inusuale fin quando non se ne sparse la moda nella Cipro dell'iniziale XIII seco-

7 V. Pace, *Le componenti inglesi nell'architettura e nella miniatura siciliana tra XII e XIII secolo*, in: Ruggero il Gran Conte e l'inizio dello stato normanno, Relazioni e comunicazioni nelle Seconde Giornate normanno-sveve (Bari 1975), Roma 1977, pp.175-181. Colgo l'occasione per ribadire che quel breve saggio intendeva solo anticipare un ben più ampio studio in merito che, presentato in numerose conferenze o lezioni pubbliche, non ho tuttavia mai formulato in un'edizione a stampa.

8 D. Hiley, *The Norman Chant Traditions - Normandy, Britain, Sicily*, in: Proceedings of the Royal Musical Association, 107, 1980-81, pp. 1-33. Idem, *Quanto c'è di normanno nei tropari siculo-normanni?*, in Rivista Italiana di Musicologia, XVIII, 1983/1, pp. 3-28.

9 Cfr. al meglio, per questa problematica: H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, in part. pp.142-198.

10 L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975. C. Grozdanov, L. Hadermann Misguich, *Kurbinovo*, Skopje 1992.



Fig. 5 Madonna col Bambino, part. Madrid, Biblioteca Nacional, Sacramentario, ms. 52, f.80.

lo, si guadagna un altro elemento che dovrebbe convincerci a una datazione protoduecentesca del codice.[11] Valga al proposito infine l'osservazione della vicina "icona" della Crocefissione che, nell'articolazione disegnativa del corpo del Crocefisso (per essere precisi: nella composizione delle braccia flesse 'sotto' la barra trasversale della croce) formula un esito figurativo che nel XII secolo è difficilmente localizzabile, mentre lo si ritrova dagli anni di Studenica, dunque nell'iniziale primo decennio del '200, nel contesto di quell'umanizzazione del dramma divino, celebrato con altissima intensita dagli straordinari affreschi della chiesa serba.[12]

Mi sembra dunque che la datazione del codice trovi una sua più plausibile collocazione nell'iniziale XIII secolo, testimoniando la continuità di forza dell'ideale modello bizantino, anche in un ambiente e in un momento storico che non si identificavano più con quell'età "normanna", in cui aveva avuto inizio e si era consolidata la sua vittoriosa 'conquista artistica' dell'isola, bensi nell'età (proto)sveva – che, d'altronde, anche in

[11] D. T. Rice, *Cypriot Icons with Plaster Relief Background*, in Jahrbuch der Österr. Byzantinistik, XXI, 1972 (Festschrift für Otto Demus), pp. 269-278. M. S. Frinta, *Raised Gilded Adornment of the Cypriote Icons, and the Occurrence of the Technique in the West*, in Gesta, XX, 1981, pp. 333-347.

[12] Il rinvio bibliografico per quella celeberrima Crocefissione è superfluo. Ricordo comunque, per i testi e le foto: S. Ćirković, V. Korać, G. Babić (B. Strugar, fotografo), *Studenica monastery*, Belgrado 1986.

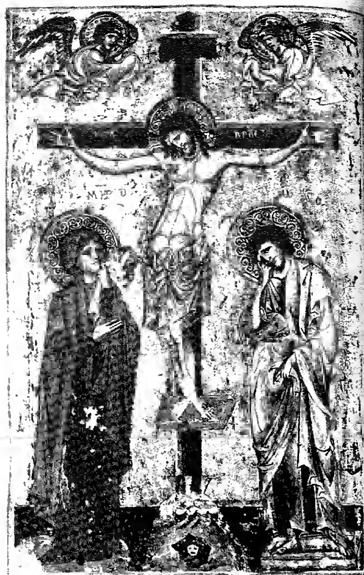


Fig. 6 Crocefissione. Madrid, Biblioteca Nacional, Sacramentario, ms. 52, f. 80v.

altri aspetti del mondo figurativo mostra una sostanziale continuità con quanto a essa immediatamente precedente.

La Madonna del Sacramentario matritense indizia anche, come detto, una sua discendenza da altra immagine, verosimilmente un'icona, che non potrei escludere (ma nemmeno provare) si trovasse in cattedrale. Due sono gl'indizi, il secondo dei quali mi sembra comunque risolutivo. Il primo consiste nella giustapposizione del gruppo figurato al trono, l'uno quasi artificiosamente sovrapposto all'altro, senza un organico collegamento spaziale; il secondo nell'illogica formulazione dell'abbigliamento del Bambino, alla cui tunichetta chiara si accompagna non solo l'usuale pallio – qui di una tonalità bruna – ma anche un drappo verdastro che con 'due' pieghe scende dalla spalla sinistra e fascia la vita. Non solo le due pieghe sono un'ovvia incomprensione delle due bretelle che dovrebbero ciascuna poggiare su una spalla, ma anche la fascia gira illogicamente perché d'un lato si sovrappone alla tunichetta, d'altro lato al pallio, tanto che questo forma un risvolto al di sopra di essa. Il pallio è, oltretutto, indossato irregolarmente perché gira sulla spalla destra, scoprendo la sinistra – un'"irregolarità" che può essere spiegata per pura scelta del pittore che in tal modo movimentava cromaticamente la sua composizione (con un gusto idealmente analogo a quello di tanti pittori dell'occidente "romanico" o, per esempio, delle "Bibbie atlantiche"), oppure perché essa risaliva al prototipo (correttamente, o non, che fosse lì rappresentato il giro del drappo attorno alla vita). Sorge naturalmente la motivata curiosità di capire cosa potesse dunque essere quest'indumento, se esso fosse caricato di un significato – simbolico o non – e quanto, eventualmente, questo significato fosse compreso dal pittore e, soprattutto, dal committente, anche in relazione alla destinazione dell' immagine.[13]

La questione è stata di recente affrontata in uno studio che fa risalirne l'origine nella volontà di visualizzare il ruolo di "Cristo-sacerdote" sottolineato dalla teologia ortodossa ed esplicitamente manifestato sull'abside della Santa Sofia di Ocrida.[14] Ammesso che cio sia vero, mi chiedo tuttavia quanto quel significato sia stato mantenuto e compreso nella sua piena valenza teologica dalle successive icone che pure mostrano quell'indumento. Mi parrebbero infatti imprescindibili esigenze sia l'uso di una stessa stoffa tanto per le "bretelle" quanto per la "fascia", sia pure il corretto posizionamento dell'immagine nella topografia liturgica, sia, infine, quando se ne dà l'occasione, la presenza di un esplicito riferimento testuale. Poiché non sempre è così mi pare di conseguenza almeno dubbio che una tale associazione sia stata sempre fatta propria e colta dai fedeli.

Qualche esempio (senza sostare su quelli, frequenti soprattutto in Toscana, in cui l'eterogeneità della stoffa è già di per sé indizio della perdita dell'eventuale simbolismo) può servire per inquadrare nella sua problematicità questo tema.[15] Posto che la già ricordata *Vladimirskaja* non è utilizzabile in proposito perché in essa l'indumento e parte della successiva ridipintura,[16] sono altre icone a permetterci spunti di riflessione.

Il caso della lunetta musiva sulla controfacciata della cattedrale di Monreale è particolarmente significativo. Non soltanto, infatti, essa ribatte l'immagine absidale nella quale il Bambino 'non' indossa tale abbigliamento, abbinando invece alla tunica l'usuale pallio (e tale immagine, per la sua collocazione – come a Ocrida! – avrebbe potuto con più pregnanza esaltare quel ruolo), ma è anche accompagnata da un'iscrizione priva di qualsiasi riferimento al simbolismo in questione ed indirizzata esplicitamente alla Vergine, qualificata "Sponsa tue prolis / Stella puerpera solis", perché si adoperi per la salvezza dei fedeli e, soprattutto, del re: "Pro cunctis ora, sed plus pro rege labora".[17] Mi pare dunque che nel contesto di questa chiesa, di lingua e rito latino, espresso e percepito sia unicamente il messaggio di intercessione.



Fig. 7 Madonna con il Bambino. Monreale, cattedrale. Lunetta della controfacciata.

Nella stessa Sicilia due altre icone della "Madonna col Bambino" sono rilevanti al proposito: nell'una, eseguita anni prima per il monastero di Santa Maria de Latinis, (fig. 8) il Bambino indossa una sorta di tunichetta rosa inusualmente clavata, fasciata in vita da un drappo rosso operato in oro, così da combinare un'allusione maiestatica col simbolismo sacrificale;[18] nell'altra, di più avanzato XIII secolo, per la cattedrale di Piazza Armerina, il Bambino indossa l'intero indumento (bretelle e fascia) di uno sgargiante color rosso, accostandosi alla Madre secondo la tipologia compositiva della "Kykkotissa". (fig. 9)[19] Mi pare dunque che sia assai difficile poter pensare che lo stesso valore simbolico colto a Ocrida si ripeta sempre e nuovamente nelle successive icone, mentre è più probabile che in frequênti casi e soprattutto in occidente, cioé nei territori della chiesa latina, esso sia stato modificato e

[13] La 'curiosità' e gli studi sull'abbigliamento di non diretta pertinenza liturgica non sono i più sviluppati, anche se promettono non poche chiavi di lettura delle immagini sacre. Fra i pochi ne cito due relativamente recenti, nei quali si incontra anche qualche tangenza con quanto qui discusso: D. Mouriki, *Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons*, in Cahiers Archéologiques, 39, 1991, pp.153-181, R. Corrie, *Coppo di Marcovaldo's Madonna del bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East*, in: Gesta, XXXV/1, 1996, pp. 43-65.

[14] A. M. Лидов, *Образ Христа-архиерея в иконографической программе Софии охридской*, in Зограф, 17, 1986, pp.5-19. Un estratto ne è stato pubblicato in italiano: *L'image du Christ-prélat dans le programme iconographique de Sainte Sophie d'Ohride*, in Arte cristiana, 745, 1991, pp.245-250.

[15] Ai casi toscani accennai nel mio *Presenze e influenze ciprote nella pittura duecentesca italiana*, in: XXXII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Int. di studi *su Cipro e il Mediterraneo orientale* (Ravenna 1985), Ravenna 1985, pp.259-298, in part. pp. 272-274.

[16] I. Bentchev, *Zum Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen*, in: Russische Ikonen. Neue Forschungen, Hrsg. E. Haustein-Bartsch, Recklinghausen 1991 (Beiträge zur Kunst des christl. Ostens, 10), pp.141-170.

[17] Demus, *Mosaics*, cit., tavv. 63 e 111, nota 457 a p.170. Kitzinger, *Monreale*, cit., tavv. 86 e 102. Qualche osservazione sulla rispondenza fra le due immagini monrealesi la si legge in W. Krönig, *Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale*, in: Miscellanea pro arte. Festschrift für Hermann Schnitzler, Düsseldorf 1965, pp. 174-184.

[18] M. Andaloro, *Un gruppo di tavole per l'arredo liturgico. L'Odigitria di Santa Maria de Latinis e il Cancelliere Matteo d'Aiello*, in: Federico e la Sicilia, cit. (nota 5), pp.443-447.

[19] P. Santa Maria Mannino, *La vergine 'kykkiotissa' in due icone laziali del duecento*, in: Roma anno 1300, Atti della IV sett. di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma "La Sapienza" (Roma 1980) a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 487-496 (sull'icona di Piazza Armerina: p. 488 e fig. 5).



Fig. 8 Madonna col Bambino. Palermo, museo diocesano (da Santa Maria de Latinis).



Fig. 9 Madonna col Bambino. Piazza Armerina, cattedrale.

ollegato con diverse valenze, di cui quella sacrificale (per ovvia corrispondenza del color rosso con quello del ngue) poté essere la più immediatamente percettibile.

L'"icona" del codice matritense dimostrerebbe inve-, per quanto osservato di incoerenza e di gusto cromatico, la totale perdita di consapevolezza di quella valenza simbolica, dimostrando così di essere una di quelle opere nelle quali, quasi impercettibilmente eppur nettamente, dall'arte "bizantina", della chiesa ortodossa, si passa all'arte "bizantineggiante" della chiesa latina.

Од Византије до Сицилије: "Богородица са Христом" из Мадридског сакраментара (ms. 52 из Националне библиотеке)

Валентино Паће

"Богородица са Христом" из рукописа бр. 52 Национлне библиотеке у Мадриду најчувенија је минијатура силијанске групе рукописа које је Хуго Бухтал објавио и товао у осамдесете године XII века. Мој предлог за њиво касније датовање, у крај XII и прве две деценије XIII ка, није био прихваћен у потоњим текстовима. Сматрам, , ипак, треба остати при овом датовању, те овде истичем , изузмемо ли Монреале, каснокомнинске стилске одлике ма само ова "Богородица" него и композициона схема седног "Распећа" са рукама Христа које висе испод крава крста, што је готово незамисливо пре студеничког Распећа. Занимљив је и један иконографскн детаљ - "нараменице" код Христа – сродан моделима (Охрид) на којнма се примећује одраз теме Христа-свештеника. Ипак, код овог примера из рукописа бр. 52, као и код Монреалеа и других италијанских радова, којима начини прнказнвања и литургијски захтеви грчке цркве нису били блиски, тешко је веровати да је то значење могло бити схваћено. Како стилом, тако и иконографијом, ови радови нам, дакле, показују суптилан, али одлучан прелаз са "византнјске" уметности грчке цркве на "византизујућу" уметност латинске цркве.

Два вида класицизма у византијској архитектури

Марица Шупут

UDK 726.033.2.04 (495.02)

The paper deals with two monuments on which two aspects of classicism are displayed. Tendencies to follow the model of former epochs are visible in the architecture of Athens of the middle period. Thus, in the architecture of the Small Metropolitan it is possible to discern classical and early Byzantine models, which was registered in scholarship a long time ago and designated as classicism. As regards the layout of space, the church of Sts Joachim and Anna in Studenica is an echo of the church described in the so-called Syrian hymn. It is an instance of another kind of classicism, created after the model of the ideally conceived church of early Byzantine architecture.

Савремена проучавања византијске уметности и архитектуре показала су да се може говорити о непрекидној ренесанси, што значи о настојању уметника, свакако и ктитора, да се очувају античке уметничке традиције.[1] Свака обнова доносила је нова решења, а оквир обнова били су крупни политички догађаји. Уважавање традниције постајало је основ грађења нових уметничких коицепција. Обнове су биле плод друштвене и културие снаге да се превазиђу застојн изазвани објективним, спољњим неприликама. Лик новог је нмао више компоиенти, а одлучујућа је бнла грађење целина на одређеном виду традиције. У овом раду биће речи о два вида обнове, односно о два вида класицизма у византијској архитектури. Рад се не односи на обнове у начелу нити на све обнове у византијској архитектури, већ само на две појаве које доприносе да се боље разумеју и начин на који настају обнове и природа обнова и њнхове могуће последице. За први вид обнове биће употребљен појам класицизам. Односи се на архитектуру Атине и њевог ширег подручја из времена од краја IX до XIII века. Класицизам као обележје одређених појава у архитектури о којој је реч, посебно је расправљан у грчкој историографијн.[2] Друга појава којој ће бити посвећена пажња одиоси се на Краљеву цркву у Студеницн, на градитељско дело из друге деценије XIV века.[3] Укупан архитектонскн лик студеничке цркве краља Милутина говорн да су простор н структура грађевине замишљени и остварени према рановнзантнјском схватању симболичног смнсла храма, посебно куполе и простора који она покрнва. Условно се и грађење Краљеве цркве може назвати класицизмом, али би адекватнији појам био, чини се, интелектуални класицизам, што би значило замисао да се оствари дело, не према одређеној грађевини одабраној за узор, већ према одређеном схватању храма у рановизантијској епохи.

Обнова византијске власти краја IX века, после такозваних мрачних времиа, на подручју контннненталне Грчке, омогућила је настајање нових дела монументалне архитектуре. Основе нових стварања биле су, с једне стране, локална традиција, а са друге, концепције које обележавају византијаску архитектуру средњег раздобља у целинн. Особености архитектуре која траје у Грчкој биле су основ да се у иауци прихвати закључак о грчкој школи као целини за себе, по концепцијама структуре, простора и облика, у оквнрима укупне византијске архитектуре.[4] У току X века, такође у Грчкој, усвојен је општеприхваћени тип црквене грађевине средњег византијског раздобља: уписани крст са куполом на средини. Подручје и непосредно окружење нових градитељских дела, многобројни антички и рановизантнјски остаци, утицали су на начин зидања и облике нове архитектуре. Уочљиво је велико коришћење камених сполија затечених у остацима претходне архитектуре. Камен из рушевииа коришћен је као матернјал за иова зидања. О томе најбоље сведоче ране грађевине. Богороднчина црква у Скрипу, задужбина протоспатара Лава, саграђена 873/4, у целини је саграђена од сполија.[5] Виднљив је труд градитеља да сполије добнју колико-толнко логично место у зиду. Делови стабала стубова су сложени у редове, па употреба старог материјала не делује хаотично. Да смисао каменог украса није потпуно занемарен сведоче детаљи на апснди. Изнад каменог појаса који лнчи на венац са натписом, уграђене су плоче са рељефом. Треба прнметнти да је црква у Скрипу, иако грубе структуре зидова, зналачки пројектована. Поуздана геометрија је видљива н у основи н у елеваци-

[1] S. Radojčić, *Der Klassizissmus und ihm Entgegensetze Tendenzen in der Malerei des 14, Jahrhunderts bei den Orthodoxen Balkanslawen und den Rumänen*, in Actes du XIV^{e} Congrès international des études byzantines, Bucarest 1974, 189-205; Исти, *Улога антике у старом српском сликарству*, in С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије 1933-1978*, Београд-Нови Сад 1982, 65-73, са старијом литературом.

За обнове у византијској архитектури в.: Х. Бурас, *Βυζαντινές αναγεννήσεις και η αρχιτεκτονική του 10^{ου} και του 12^{ου} αιώνος*, ΔΧΑΕ π. 4, τ. 5 (1969), 247-274.

[2] Х. Бурас, нав. дело, 248 sq; Исти, *Church Architecture in Greece Around the Year 1200*, in Студеница и византијска уметност око 1200, Beograd 1988, 271-278, са старијом литературом.

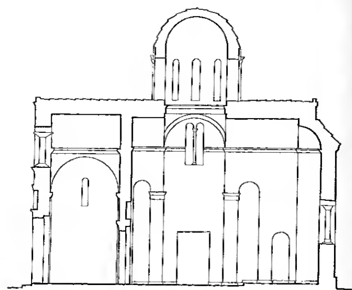
[3] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987.

[4] G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916.

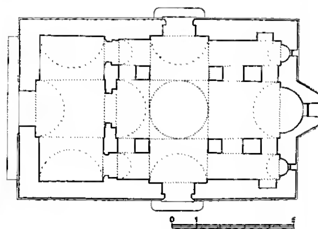
[5] Д. Палас, *Η Παναγία της Σκριπούς ως μετάπλαση της παλαιοχριστιανικής αρχιτεκτονικής σε μεσαιωνική βυζαντινή*, in Д. Палас, Συναγωγή μελετών βυζαντινής αρχαιολογίας, τ. Β΄, Атина 1987-1988, 567-640, са старијом литературом. О сполијама и каменој пластици, в.: A. H. S. Megaw, *The Scripou Screen*, BSA 61 (1966), 1-32.



Сл. 1 Црква Богородице Горгоепикоос - Мала Митрополија у Атини, изглед са запада



Сл. 2 Црква Богородице Горгоепикоос - Мала Митрополија у Атини, подужни пресек



Сл. 3 Црква Богородице Горгоепикоос - Мала Митрополија у Атини, основа

и. На фасадама је показују венци исцртани у вези са отворима.

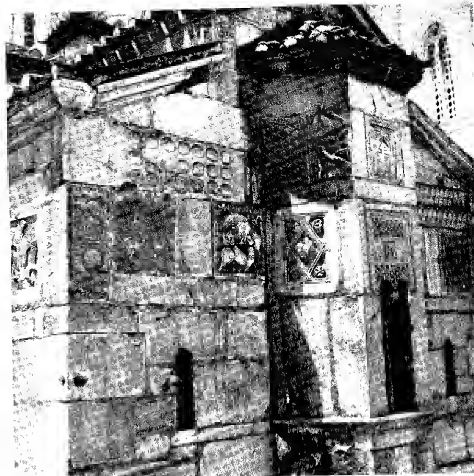
Разумљиво је питање до које је мере употреба полија, тачније речено, обрађеног камена са старијих рађевина, могла да утиче на конструкцију и облике ових дела. Сва је прилика да је резултат опште употребе камених сполија било грађење фасада искључиво каеном, у равним површинама на којима се не исцртава труктура грађевине. Осим тога, и опека се појављује асније, постепено градећи систем cloisonné. Обновљен лесарски занат, у најбољем значењу речи, показује се а детаљима грађевина XI и XII века, на венцима, камеим колонетама на тамбурима купола, рељефном архиектонском украсу.

Посебну пажњу привлаче грађевине подизане на одручју Атине где су трајали остаци многобројних стаијих грађевина. Видљива је на њима употреба сполија. ретходно постављено питање о утицају сполија на онструкцију и облике у погледу атинских цркава, треа формулисати на другачији начин: да ли су сполије тицале на архитектонске облике или су биле подређене дређеном схватању архитектуре? Што се тиче споменика атинског подручја може се говорити о нарочитом иду класицизма, о новим решењима која су створена под утицајем класичне традиције, али која су била византијска у својој суштини. Прави пример је Богородичина црква, позната као Мала митрополија.[6]

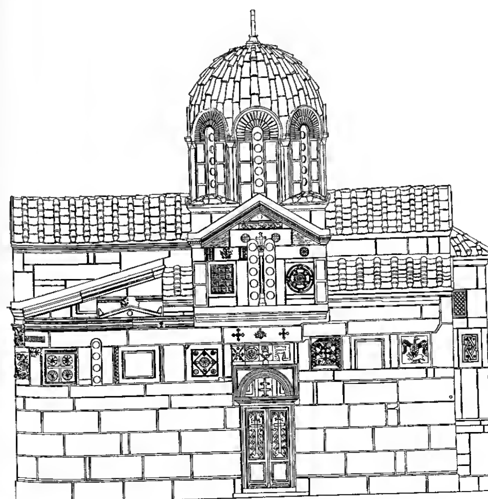
У концепцији уписаног крста са куполом, нартексом у структури која подсећа на тробродну базилику са куполом, црква је саграђена у оквирима издуженог правоугаоника, са спољa тространом апсидом на источној страни као јединим испадом. У њеном горњем делу, у "петој фасади", у облицима су истакнути подужни и попречни крак крста са куполом на пресецишту, и једноводни кров изнад нартекса, нагнут према западној страни. Равне камене фасаде у целини су саграђене од сполија, изузимајући, вероватно, тамбур куполе и колонете бифора. Сигуран цртеж основних облика, симетрија и смишљен ритам, доказују да је Мала митрополија пројектована знaлачки и пажљиво. Рељефни украс различитог порекла добио је своје место у хармоничном уметничком склопу целине. Грађена према просторном програму византијске архитектуре свог времена, Мала Митрополија у свом спољњем изгледу сапоштава ослањање на античке и хеленистичке узоре. Смемо закључити, стога, да је она остварење особеног класицистичког схватања архитектуре. За потпуно разумевање архитектонске замисли храма потребан је детаљан увид у три главне фасаде: западну, северну и јужну.

Западну фасаду чини доњи део у облику правоугаоника завршеног венцем развијеног профила, и горњи део, саграђен на челу подужног свода изнад припрате. Горњи део је завршен у облику фронтона са бочним ослонцима. Фронтон је такође обележен венцем јаког профила. У осовини западне фасаде је портал правоугаоног отвора са лунетом изнад архитрава, а у горњем делу се налази бифора полукружно завршених отвора. Фасада је саграђена од камених блокова правоугаоне површине, сложених у водоравне редове. Посебна пажња је посвећена распореду рељефног украса. У целини је фасада компонована по начелу доследне осовинске симетрије. Положај и обим украса говоре да је западна фасада схваћена као свечана површина којом се обележава главни улаз у храм. У средини архитрава, изнад улаза, налази се крст са симболичним јагањцима са стране; у лунети портала такође стоји крст, смештен у средину рељефа. На горњем делу фасаде, лево и десно од бифоре, налазе се плоче са рељефним крстовима различитог цртежа, али су плоче једнаких површина и симетрично постављене. Доњи део фасаде је завршен појасом у висини лунете портала, обележеним венцем на доњој страни. У том појасу су плоче покривене рељефним украсом. Изнад њих, на угловима, стоје римски ка-

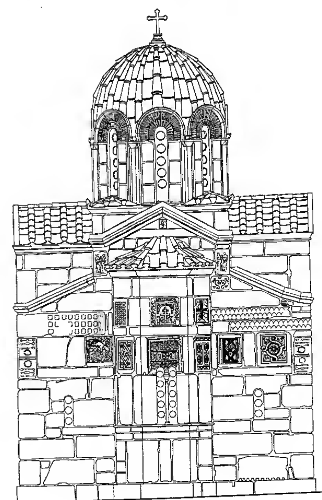
[6] М. Хадзидакис, *Βυζαντινή Αθήνα*, Атина, s. a.; Ch. Bouras, *Church Architecture...*, 275-276, ill. 6, 7.



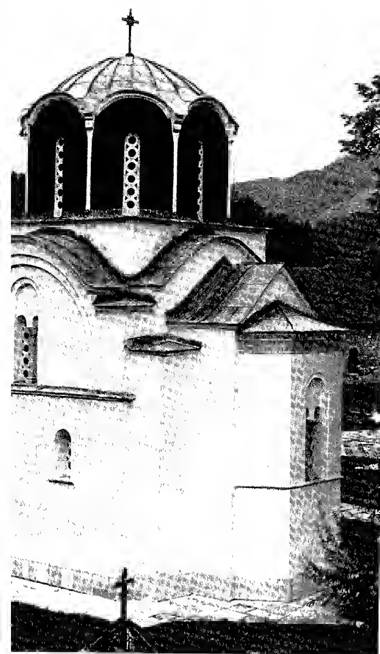
Сл. 4 Црква Богородице Горгоепикоос - Мала Митрополија у Атини, источни део



Сл. 5 Црква Богородице Горгоепикоос - Мала Митрополија у Атини, јужна фасада



Сл. 6 Црква Богородице Горгоепикоос - Мала Митрополија у Атини, источна фасада



Сл. 7 Црква Св. Јоакима и Ане - Краљева црква у Студеници, југоисточни изглед (фото РЗЗСК)

пители анта. Слична је композиција северне фасаде. У основи попречног свода, што значи куполе, у нижој зони је портал са лунетом. Изнад портала је појас са рељефним плочама. У горњем делу, на челу попречног свода је бифора и по једна рељефна плоча са стране. Слична је и архитектура јужне фасаде: доња површина завршена венцем испод крова, и горња, завршена фронтоном изнад бифоре. Горњи део ниже површине такође покрива низ рељефних плоча, а рељефи су постављени и на бочним странама бифоре. Појас са плочама рељефног украса уграђен је и у источну фасаду. Међутим, приметно је да је архитектура бочних фасада обрађена са мање пажње него архитектура западне фасаде.[7] То се може рећи и за источну фасаду. Задржана је само иста замисао површине: равна површина покривена крупним тесаним блоковима, завршена је појасом украшених плоча изнад којих је поткровни венац.

[7] Уп.: М. Хадзидакис, *нав. дело*, фот. 33-51; В. Кораћ – М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, сл. 203, 204.

Простор храма Богородице Горгоепикос, остварен у складу са наменом, уграђен је у облике од којих би само купола тзв. Атинског типа, нашла одговарајуће место у византијској архитектури.[8] Систем полукружних лукова и фронтона изнад њих, веома личи на хеленистичке или рановизантијске облике, а римски капители на горњим угловима западне фасаде, вероватно су постављени по узору на рановизантијске капителе стубаца или стубова.[9] Фасаде су зидане слично монументалним античким грађевинама. На такав закључак упућују крупни камени блокови сложени у водоравне редове. Да је реч о угледању на репрезентативне касноантичке или рановизантијске грађевине упућују и пажљиво обрађени завршеци фасадних површина, у облицима развијених венаца. Фасадне површине покривене украсом појављују се и на другим споменицима византијске архитектуре у Грчкој.[10] Међутим, Мала митрополија је јединствена по својим фасадама. За појас при врху фасадних површина у који су уграђене плоче са рељефима не могу се наћи паралеле. Сасвим је вероватно да је компонован угледањем на рељефе атинских античких храмова. Целина фасадних површина храма на којима је у потпуности занемарен византијски систем исцртавања унутрашње стуктуре грађевине, израз је усмерености градитеља, вероватно и ктитора, да се понове тада нарочито цењене слике класичне старине.

Краљева црква у Студеници, посвећена св. Јоакиму и Ани, задужбина краља Милутина, подигнута је 1313/1314 године. Ктитор и време грађења познати су из натписа уклесаног у мермерне плоче испод кровног венца на апсиди.[11]

Цркву чини простор квадратне основе прекривен куполом. Основном простору је додата апсида на источној страни. Да би се остварио потпун олтарски простор, северно и јужно од апсиде, у источном зиду цркве, изграђене су полукружне нише за проскомидију и ђаконикон. Иако сведеног простора, олтарски део је био одвојен од наоса одговарајућом преградом која се реконструише према очуваним остацима.[12] Купола, изнутра кружна, споља је осмостране основе. Постављена је на удвојене прислоњене лукове, правилно распоређене дуж зидова цркве. Унутрашњи, виши поткуполни лукови су на конзолама. На угловима, под куполом, налазе се пандантифи. Унутрашња структура цркве исцртана је у спољњем изгледу. У горњем делу, изнад венца на којем леже двојни прозори, на три стране наоса изграђене су украсне аркаде. Унутрашња лучно завршена структура грађевине добила је одговарајуће кровне површине на све четири стране. Изнад њих је завршним венцем обележен врх коцкастог постоља куполе. Апсида је споља петострана. Положај бочних ниша олтара назначен је истуреним волуменима источног зида цркве. Споља су зидови цркве омалтерисани. Према сликаном моделу који држи ктитор, храм је у целости био окречен бело.

[8] О куполама "грчке школе" и о "атинској куполи" в.: Х. Бурас, Ιστορία της αρχιτεκτονικής II τ., Атина 1994, 233-234.
[9] Ch. Bouras, *Church Architecture...*, ill. 7.
[10] Исто, 276.
[11] Г. Бабић, *нав. дело*, 20-33.
[12] Исто.

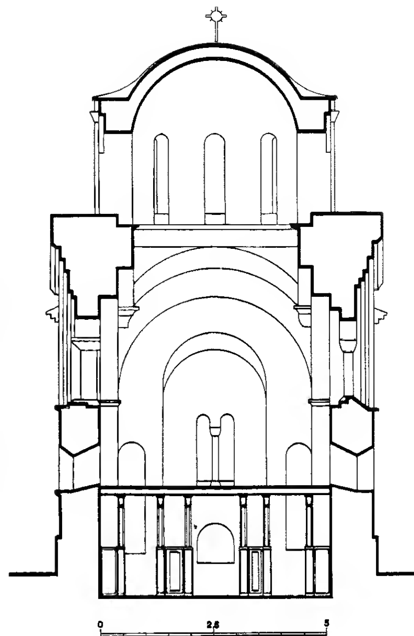
Међутим, конзерватори претпостављају да је тамбур куполе био црвено обојен, по угледу на куполу Богородичине цркве. Изгледа да су на фасадном малтеру цртани редови правоугаоника, такође по угледу на фасаде Богородичине цркве. Тим цртежом су замењени камени квадери на фасадама. У камену су исклесани стубићи бифора, колонете тамбура куполе и олтарска преграда. Профили и рељеф камених делова имају паралеле у више споменика ктитора краља Милутина.

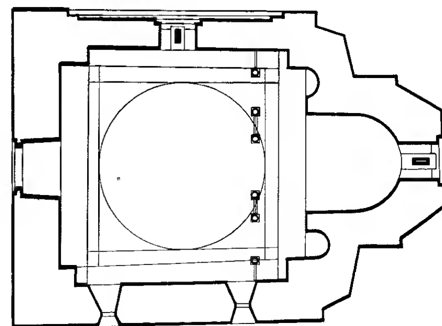
Црква Св. Јоакима и Ане била је предмет свих текстова посвећених Студеници. И архитектура и живопис темељито су проучавани. Изузетан облик – кубус наоса покривен куполом – био је за Гордану Бабић основ да потражи симболично значење храма у смислу средњовековног симболичног тумачења света. Усмеривши се на одговарајуће текстове који се односе на религијску симболику, Г. Бабић је најпотпуније протумачила замисао Краљеве цркве као целине.[13] Краљеву цркву Светозар Радојчић је видео као архитектонску концепцију «оптималне естетске вредности, идентичну облику космоса».[14]

По размерама и по месту у оквиру манастира Студенице, Краљева црква би се могла посматрати као параклис. Међутим, њен моћни ктитор је у целини усвојио импресиван програм за своју задужбину. Уз архитектуру изузетне концепције, фреске су највиших вредности. Програм сликарства је сачињен са јасном намером да се личност краља ктитора прикључи, историјски и уметнички, великој и дубоко поштованој задужбини родитеља и оснивача династије, Стефана Немање. Однос краља Милутина према овој задужбини показује ктиторска композиција. На јужном зиду наоса представљени су Милутин и краљица Симонида, а наспрам њих, на северном зиду, св. Симеон Немања и Богородица са Христом.[15]

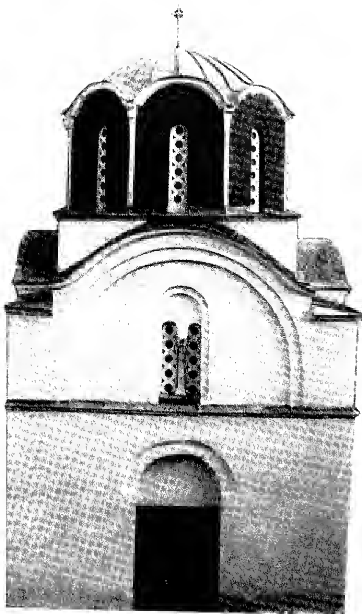
Купола и наос у облику коцке били су прави разлог да се потражи објашњење у текстовима хришћанских писаца чија тумачења облика упућују на смисао кубуса, односно његове четири стране као четири стране света, и куполе као небеског свода.[16] Најпотпунији ослонац за разумевање и тумачење Краљеве цркве наћи ће се у чувеној Сиријској химни посвећеној Св. Софији у Едеси.[17] На основу описа у химни А. Грабар реконструише архитектуру храма, затим тумачи њену симболику. Опис почиње куполом као симболом неба и врхом цркве. Затим део текста химне писац посвећује сводовима и њиховим ослонцима. Купола је од камена. Њен спољни изглед упоређује се са шлемом сигурно постављеним на базу. Три су фасаде идентичне, што искључује могућност да храм није имао облик правилног кубуса.

[13] Исто, 32-35.
[14] С. Радојчић, *Краљева црква у Студеници*, у Осам векова Студенице, Београд 1986, 207-214.
[15] Г. Бабић, *нав. дело*, сл. 131-132.
[16] Исто, 32-35; В. Кораћ – Марица Шупут, *нав. дело*, 74 и нап. 6, 7.
[17] A. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VI^e siècle et sur le symbolique de l'édifice chrétien*, in L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge I, Paris 1968, 31-50 (CA, 1947)





Сл. 8 Црква Св. Јоакима и Ане - Краљева црква у Студеници, основа и попречни пресек са реконструкцијом олтарске преграде (арх. М. Радан-Јовин)



Сл. 9 Црква Св. Јоакима и Ане - Краљева црква у Студеници, западни изглед (фото РЗЗСК)

За унутрашњи простор писац химне каже да има кров као небо. Затворен је и без стубова. Очигледно да је реч о куполи положеној на зидове. Лукови који уоквирују куполу, елементи су њене основе. Постављени су као четири главна ослонца у двема осовинама цркве. Други лукови испод куполе можда су тромпе. Околност што је купола положена на зидове говори да је грађевина била великих размера. Олтар цркве осветљавала су три прозора, што би значило да је олтарски простор био додат кубусу наоса. На такав закључак упућује и податак да је црква имала три једнаке стране. Унутрашње стране зидова биле су покривене мермерним плочама и мозаиком што се може протумачити као општи обичај у рановизантијској архитектури. Мермерне плоче су постављене до почетка лукова и сводова, а мозаици изнад њих.

У химни се каже да је величанствено што је мали храм сличан пространом свету, не по размерама већ по типу. Славећи мозаик у куполи, упоредив са небом, писац химне каже да лукови под куполом представљају четири стране света. То омогућује да се схвати симболичан смисао целине грађевине. У очима мистичног песника црква је репродукција облика универзума – кубус прекривен сферним сводом.

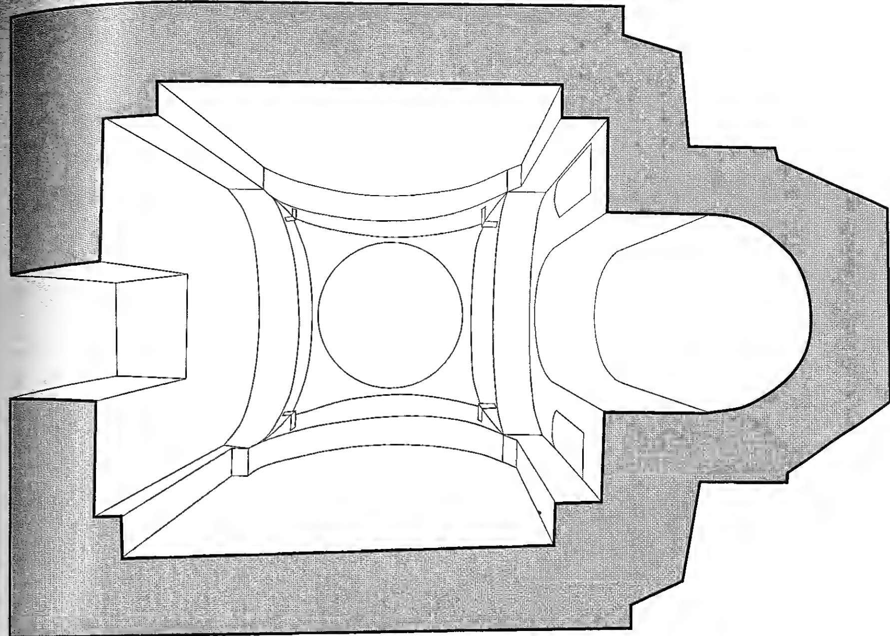
Сиријска химна, опис и тумачење симболичног смисла Св. Софије у Едеси, настаје у време када купола постаје једна од битних одредница византијске архитектуре одлучно утичући на природу токова византијског градитељства.[18] Купола, са простором који прекрива, уграђује се у различите видове развијених решења или у сажета решења код којих се простору са куполом додају одељења на источној и западној, или северној и јужној страни. Симболика храма која се у изворној замисли исказује у сиријској химни, укључује се у развијене програме сликане иконографије или развијене програме простора. Решење које је остварено у Краљевој цркви без правих је паралела. Као да су градитељ или личност у својству поручиоца, читали опис Св. Софије у Едеси. Програм сликаног украса, заједно са представом ктитора, искључује могућност да је реч о пратећој цркви, скромних размера, уобичајеној у великим манастирским целинама. И духовни и мотиви који се тумаче као владарска идеологија, говоре о нарочитом старању да се у храму малих размера оствари дело највишег симболичног смисла. Тиме је ктитор уградио своју улогу у велику Студеницу не ремећећи хармонију ни спољним блеском ни размерама своје задужбине. Вредност нове задужбине је у апстрактно схваћеним облицима и њиховој хармонији, што подсећа на мисао Плотина, односно Неоплатоничара, који су слична схватања пренели у средњи век. Не зна се на који је начин или којим путем замисао о идеалном храму стигла до средине око краља Милутина. Градитељи програма свакако су били поучени одговарајућим текстовима. Иако непознатог извора, остварење у Краљевој цркви подсећање је или враћање узору из рановизантијског времена, па га треба, у том слислу, сматрати за класицизам.

Ретки су споменици који би се могли поменути у вези са Краљевом црквом, и то само у типолошком смислу. То је црква у Будисавцима, или Св. Никола у Сапаревој Бањи и Св. Теодор у Бобошеву.[19]

У обе појаве о којима је било речи, непосредно преузимање хеленистичких, касноантичких облика или враћање на идеалну схему простора рановизантијског времена исказује разноврсност у концепцијама простора и облика у византијској архитектури. Остваривање у сразмерно малим размерама губе се из вида широких типолошких или стилских прегледа архитектуре. Откривена архитектонска замисао целине, нарације фресака, скупоцен мозаик и рељефни украс у камену говоре о сложеном и снажном уметничком организму који је наследио позну антику и рану Византију. Мала митрополија је скромних размера, неупоредива са било којом знатнијом античком грађевином. Идеалну структуру, што значи и замисао простора и горњу конструкцију, одредили су јој намена и време. Ипак, античке сполије и облике, грађевина носи окрећући се античким изворима. Студеничка Краљева црква, такође у скромним димензијама показује слику идеалног храма са куполом. Св. Софија из Сиријске химне једино тако је и могла да буде представљена. Велика грађевина, што значи купола великог пречника, наметнула би друкчије, сложеније

[18] В. Корађ – Марица Шупут, *нав. дела*, 71-80.

[19] М. Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, СМКМ (1961), 113-126; К Миятев, *Архитектурата в средновекавна България*, София 1965, 188-190.



Сл. 10 Црква Св. Јоакима и Ане - Краљева црква у Студеници, перспектива (цртеж Г. Толић)

решење. Дуг замишљеној лепоти вишег смисла, остварен је у размерама минијатуре у поређењу са великим грађевинама тог времена.

Антички узори у сликарству Краљеве цркве, као и других споменика са почетка века, били су предмет посебних научних истраживања.[20] У погледу архитектуре, ретка су, или изостала слична опажања. Средњовековни споменици у Атини настају у окружењу античких остатака; на њима је видљив непосредан однос према антици. Краљева црква цртежом открива свој извор. Ритам и хармонија облика надмашили су несигурно знање архитекта, што су уочили сви истраживачи овог споменика. Закључак је: по мерама скромно дело краља Милутина у Студеници уверљива је потврда о неговању најбоље традиције у архитектури.*

[20] С. Радојчић, *Улога антике у старом српском сликарству*, 67-68; Г. Бабић, *нав. дело*, 193-219 са библиографијом.

* Цртежи Мале Митрополије урађени су према: Вламису, Иоану, Мавроматису и Травлосу.

Two Aspects of Classicism in Byzantine Architecture

Marica Šuput

The starting point of this paper is the view generally accepted in contemporary scholarship concerning incessant renaissance in Byzantine architecture. It in, we discuss two aspects of returning to tradition as a framework within which new patterns in architecture were created. The first relates to the architecture of the middle period in Greece, especially in Athens. Architectural forms designed in that epoch offer sufficient ground to conclude that it is possible to designate it as classicism. The attention is focused on the reputed church dedicated to the Virgin, better known as the Small Metropolitan church. It takes the form of a cross-in-square, generally accepted at that time, with a central dome and a narthex as a separate chamber. In terms of structure, it is close to a domed basilica. The Small Metropolitan is famous for its exterior forms. The façades are built of blocks of white marble, i.e. *spolia*. Contrary to edifices in the Byzantine capital and structures erected after their model, the façades of the Small Metropolitan are flat, ending in stone cornices of developed profiles. Frontons at the heads of vaults bring them in close connection with the traditional classical pattern. The entire façades were built of antique and early Byzantine *spolia*. Their upper section is marked by a band of *spolia* with relief ornamentation. The whole testifies to the inspiration by classical tradition.

The King's church in Studenica is another, but different example of classicism in Byzantine architecture. The edifice is of modest dimensions. Its square ground plan is surmounted by a dome. The upper construction is also typical of that period. It is appropriately expressed by means of forms starting from the horizontal line on which subdomical arches rest. The lower section of the church resembles a base of the upper part, more in drawing than in structure. Frescoes painted by the best artists of that epoch attest to the intention of the founder, King Milutin, to create a church of exquisite beauty. The fact that the description of the church of St Sophia in Edessa can be applied with consistency to the King's church makes it a remarkable accomplishment. We possess no knowledge about the manner in which the programme for the erection of the King's church came into existence. However, it is certain that the project of the church was created on the basis of the ideally designed church of early Byzantine architecture.

Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches

Olivera Kandić

UDK 726.591.16.033.2 (=861):247.13/.14:.281.961

The paper points to the significance and employment of fonts for the blessing of the waters, as well as to differences between baptismal fonts and fonts for the Holy Theophany water. Descriptions and drawings of 20 fonts with reconstructions have been presented, and their datings have been suggested.

Serbian churches preserve a number of stone fonts for water, of various sizes and forms, surviving either in their entirety or in fragments. The most numerous group includes fonts with lids, although not always well preserved or set in their original locations. Thus far, they have rarely been the subject of close scrutiny, in most instances being mentioned without many technical particularities or without going into further discussion about their function. For a long time they were considered to be vessels in which baptism was administered, and were designated as "baptismal fonts". In recent times, they are referred to as fonts for the blessing of the waters.[1]

In a first more detailed study dealing with these vessels, Slobodan Ćurčić classified them as baptismal fonts. On that occasion he demonstrated that they were located in front of the panel with the Nemanjić family tree, thus forming an integral part of the iconographic programme which placed special emphasis on the holy origin of the dynasty of Serbian kings.[2] Zaga Gavrilović studied the theological significance of particular scenes painted in narthex areas in the 14th century, whose aim was to emphasize Divine Wisdom and praise the wisdom of the sovereign chosen by Divine grace to lead his people. She has come to the conclusion that fresco ensembles and the baptismal font connected the concepts of Kingship, Wisdom and Baptism.[3] A detailed survey of stone fonts from Serbian churches, regardless of their function, has not been produced. In this study, an attempt has been made to gather and classify the available material bearing to fonts in which blessed water was stored and to outline the knowledge about their significance and utilization.[4]

Blessed water played an important role from the beginnings of Christianity. Water was blessed on several occasions, so that through God's blessing it would acquire power to purify the soul and the body, remit sins, heal illnesses, chase away visible and invisible enemies, and purify nature from all evils.[5] The blessing of waters, either as a separate ceremony or part of the sacrament of baptism and many prayers, continued to be performed to the present day, with minor or major changes. Of special importance is the *Ceremony of the Great Blessing of the Waters* (Ο Μέγας αγιαζμός), exclusively connected with Theophany - the day when Jesus Christ was baptised. In the *Ceremony of the Lesser Blessing of the Waters* (Ο Μικρός αγιαζμός), performed monthly, the Virgin is venerated as the bride of the Holy Spirit and prayed to take the evil away and bless water with the power of the Holy Spirit.[6]

Locations, settings and the manner in which water was blessed and used were manifold. Some elements changed in the course of time, together with liturgical regulations. In monastic complexes and churches, vessels in which that water was held, put aside or stored, were set in different locations. Blessing was performed at a spring, a drinking fountain or a fountain in the churchyard, chiefly with running water, or in fonts in the western section of the church.[7] Fonts in the altar served for washing of the hands of priests (in the prothesis) and archbishops, washing of the offertory

---

1 The possibilty that fonts were invested with such a functions in the Patriarchate of Peć and several other medieval churches was outlined by V. J. Djurić in: В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 140-141, 344 ft. 13. Such an identification was accepted in: M. Čanak-Medić – O. Kandić, *L'architecture de la première moitié du XIII^e siècle I*, Monuments de l'architecture médiévale serbe. Corpus des édifices sacraux, Beograd 1995, 138 (Serbian and French); for the font in the Patriarchate of Peć cf: M. Čanak-Medić, *L'architecture de la première moitié du XIII^e siècle II*, Beograd 1995, 68 (срп. и фр.); the font in Reljina Gradina cf. M. Поповић, *Манастир Св. Варваре на Рељиној градини код Новог Пазара*, Саопштења XXVII-XXVIII, (Београд 1996), 100.

2 S. Ćurčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica and its Iconografic Setting*, Зборник Народног музеја 9-10 (Београд 1979) 314-323.

3 Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research Into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani*, Зограф 11 (1980) 44-52; Idem, *Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 297-304; Idem, *Погледи архиепископа Данила II и теме краљевства и крштења у српском сликарству XIV века*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 471-477.

4 I owe deep gratitude to my colleagues who generously provided me with their unpublished drawings of some fonts or their parts: Dr. Milka Čanak-Medić (fonts in Morača, Arilje and Peć), Dr. Marica Šuput and Dragoljub Todorović, architect (Banjska), Dr. Slobodan Ćurčić (Lesnovo, Pološko, the Holy Archangels in Kučevište and the Virgin in Kučevište), and Dr. Marko Popović (Belgrade). I am especially grateful to M. Šuput for drawing my attention to some publications of Greek scholars.

5 Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, други посебни део (свете тајне молитвословља), Београд 1967, 151-157.

6 Л. Мирковић, *op. cit.*, 152 -157; K. Kallinikos, *Ο χριστιανικός ναός καί τά τελούμενα εν αυτώ*, Athens 1969, 532 – 542.

7 G. Millet, Recherches au Mont-Athos I. Phiale et simandre a Laura, Bulletin de correspondance hellenique, Pariss 1905, 108-18; K. Kallinikos, Idem., 80-83, 534; A. Orlandos, *Η ξυλόστεγη παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής Λεκάνης I*, Athens 1952, 110-124; G. A. Soteriou, *Χριστιανική καί Βυζαντινή αρχαιολογία*, Athens 1962, 225-228.

table and objects on it.[8] Water blessed for Theophany was of special significance and differed from other waters.

At first, Christians commemorated on the same day a cluster of events from Christ's life in which his divinity was revealed and emphasized: Nativity, the Visit of the Wise Men, Baptism, Miracle in Cana and other miracles. Theophany began to be celebrated as a separate feastday in the 4th century. Since that time, it has been celebrated in all Christian lands on 6 January commemorating Christ's baptism in the Jordan River, by which its waters were blessed.[9] During the baptism of Christ, Theophany, or the Holy Trinity, took place.

To water blessed on the eve of Theophany extraordinary power was ascribed. In the sermon for the Baptism of Christ, John Crysostom narrates that the faithful scoop it up at midnight of that feastday, take it home and store for the whole year. The quality of water does not change with the passage of time, it remains fresh.[10] Paul the Silentiary refers to it in similar terms, describing the *phiale* in the atrium of St Sophia in Constantinople.[11] In times when baptism was conferred on a large number of people, Theophany holy water was blessed twice: once in the evening on the eve of the feastday, for the use of the faithful, and for the second time during the morning service on the very feastday, for the baptism of the *catechumeni*.[12] When the practice of baptising a large number of people was abandoned, the ceremony of the blessing of water was also altered. The *Typikon* of Stoudion and other monasteries of that type proscribed merely one *Great Blessing of the Waters* during the year on the eve of Theophany. It was peformed in the narthex of the church. The *Lesser Blessing of the Waters* was performed in the *phiale* of the churchyard. In the Jerusalem church water was blessed on the Jordan River on the feastday. When the *Typikon* of Jerusalem supplanted the Stoudite *Typikon*, two Great blessings of water were introduced at Theophany – in the church on the eve of the feastday, and at a spring in the morning.[13]

Regulations from the 11th century commanded that water of the Great blessing was to be stored in a special vessel with a lid, so that the power of its holiness would not be lost, for it is kept throughout the year.[14]

Terms designating locations and fonts in which water was blessed were not standardized. In bistorical sources of the early Chistian period, those in the cburchyard were referred to as *φιάλη*, and also *κρήνη, κολυμβείον, καθαρτήριον, λεοντάριον, φρέαρ, λουτήρα,*[15] signifying living water (fountain, spring, well, spa), or its purpose (purification). This water was not used for baptism. It served for chasing away evil spirits and purification in the ritual of the washing of the hands, the legs and the face.[16] That was the sense of the inscription on the *phiale* in Saint Sophia "ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΙΜΑΤΑ ΜΙ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ"[17] (wash away your sins, not only your face) *Phiale* remained a broadly accepted term for Byzantine fountains.[18] They were erected in front of the churches on Athos in the 11th century, i.e. in Lavra.[19] They continued to be constructed in large Athonite monasteris in ensuing epochs, until the 19th century.[20] Judging by extant fragments and descriptions, the shape of *phailai* did not undergo significant alterations with the passage of time. A stone font, with a wide opening on top, was situated at the centre of a vaulted space, of a circular or poligonal form, edged by colums connected by means of arches or beams. A special device in the font rendered possible sprouting water at a particular time.[21]

Ritual ablution in touch with blessed water continued to be performed in subsequent periods. In the Christian Partenon, the church known as the Virgin of Athens (12th century), a baptismal font was situated in the exonarthex on the south side, and a large marble vessel was located on the north side beneath an erected canopy. Water was probably poured into it by hand and was used for liturgical ablution.[22] Fonts with an identical function, either cut in a rock or leaning on it, were to be found in the churches of Cappadocia, from the 11th-12th centuries,[23] while in the West such a practice has survived to the present day.

Fonts in western sections of the church and those in the churchyard also bore various names - *phialai, louteria*.[24] The outer narthex in Nea Moni on Chios in which two fonts are located is called *phialion*.[25] The term *louteria* (spa) was first employed to designate a basin in which baptism was conferred, and then a font for Theophany holy water.[26] The expression *agiasma* the primary meaning of which is "holy water"[27] was deployed to denote both a space and a vessel in which blessed water was stored.[28] Serbian sources describing the ceremony of the Greater blessing of water, refer to the narthex as *kupelnica*.[29] The word *krstionica* did not always signify a font for baptizing children or the faithful, but also denoted a font for Theophany holy water. In a founder's inscription from 1847 on the vault of the *phiale* in Hilandar, it is called *krestilnica* (baptismal font).[30] This certainly was not its function, for there was no need for baptism on Mount Athos. Eighteenth and nineteenth-century sources inform us that water was blessed in Athonite *phialai* once a month and that it was used by monks for purification and healing.[31]

Variations in the use of terms for fonts registered in historical sources, continued to occur in literature.[32] As a result, the function of these fonts was occasionallly interpreted in an inadequate manner. They were frequently taken for fonts in which baptism was conferred.[33]

The greater blessing of water and baptism many elements in common. The liturgical service of the blessing of water evolved from the rite of baptisim.[34] Both baptism and the blessing of water are performed in the name of the Holy Trinity, emulating the baptism of Christ. In numerous historical sources baptism is glossed *fotizmos* (i.e. *enlightment*), and the same term is employed for the greater blessing of water.[35] In the Scripture, Baptism is called "a spring of rebirth". Through it, man's soul is purified from original sins,[36] and the grace uniting the baptized with Christ through the descent of the Holy Spirit renders possible the Resurrection with Him. Theophany holy water not only purifies the soul, but also renews the agency of baptism. As with baptismal water, the contact with it fills man's heart with the Holy Spirit and pours into it "the light of knowledge and piousness."[37] Baptism begins with a brief ceremony of the blessing of the waters in which the priest immerses the child for three times.[38] In the greater blessing on the eve of Theophany, the priest immerses the cross in the water three times and then sprinkles the congregation.[39] Doubtless similitude between the rite of baptism and the ceremony of the great blessing of the waters is reflected in the form of fonts in which these rites were performed. These similarities are the reason for which the sense, names of fonts and spaces in which these two rites evolved were regarded as identical in some texts. The painting programme in their vicinity seems to be similar, too.

In spite of the considerable similarities of the two ceremonies, baptismal water and Theophany holy water are

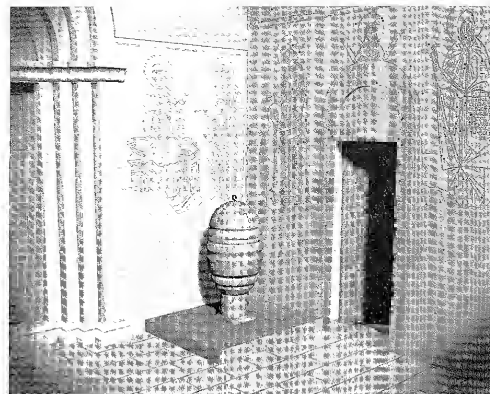


Fig. 1 Font for Theophany holy water in Sopoćani (computer drawing Dragoljub Todorović)

employed for different purposes. After baptism, water is thrown away at a desiganted place and is not employed again for the same or any other rite. Theophany holy water is stored away and cannot be used for baptism, for, because of differences in prayers and *ektenia* (Litany of Entreaty), the *Great Blessing* cannot be taken for the ceremony of the blessing of baptismal water.[40] Apart from this, oil is poured in baptismal water, while nothing is added to Theophany holy water.[41] The same font cannot be employed for these two rites. The one used for Theophany holy water must have a lid so that the stored water will not become stained. A lid is not needed for a baptismal font, for water is poured away after the ceremony. Both types of vesses frequently

[8] On blessed water in the altar cf. D. Palas, *Η "Θάλασσα" των εκκλησιών*, Athens 1951; A. Orlandos, *Βασιλική II*, 469-471.

[9] Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 105-106.

[10] C. Migne, *P. G.*, vol. 49, 366.

[11] G. Millet, *op. cit.*, 109; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 – 1453. Sources and Documents in the History of Art*, Prentice - Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1972, 85.

[12] Л. Мирковић, *op. cit.*, 109 – 110; Патријарх Павле, *Смисао чина Великог освећења воде уочи Богојављења и на Богојављење*, Да нам буду јаснија нека питања наше вере II, Београд 1998, 68 - 70; П. Трембелас, *Постанак и развитак чина Великог освећења воде*, Богословље, год. XIV (XXIX), (Београд 1970) 72; (P. N. Trebelas,. *Ακολουθίαι και τάξεις αγιασμού ύδατων, εγ καινίων, όρθρου και εσπερινού, κατά τούς εν Αθήναις ίδια κώδικας*, Μικρὸν ευχολόγιον, τόμος B', Ἀθῆναι 1955, 5–17).

[13] Л. Мирковић, *op. cit.*, 109; Патријарх Павле, *op. cit.*, 66 –76; П. Трембелас, *op. cit.* 67 – 73. On the history of the *Typikon* of Jerusalem and its final version cf.: J. Patrick, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Forth to Seventh Centuries*, Washington D.C. 1955, 273, with sources and literature.

[14] Πέτρος Χαρτοφύλαξ, "τὰ τῶν φωτισμάτων αγγεία μόνοις τοίς φωτίσμασιν αφοριζέσθωνσαν" (Ράλλι - Πότλη, *Σήνταγμα καν. 5, 371)* cited according to: D. Pallas, *Η "θάλασσα"* 35 – 36 where other sources are also quoted. *op. cit.*, 80.

[15] G. Millet, *op. cit.*, 106; G. A. Soteriou, *op. cit.*, 218; A. Orlandos, *Βασιλική I*, 110-111; K. Kallinikos, *op. cit.*, 80.

[16] G. A Soteriou, *op. cit.*, 217A. Orlandos, *Βασιλική*, 110; D. Pallas, *L'èdifice cultuel chrétien et la liturgie dans l'Illyricum oriental*, Actes du Xe congrès international d'archeologie chretienne, Cità del Vaticano Thessalonique 1984, 95.

[17] G. A. Soteriou, op. cit. 218; K. Kallinikos, *op. cit.*, 82-85

[18] G. Millet, *op. cit.*, 106.

[19] *Ibidem*, 106-108.

[20] A. Orlandos, *Μοναστηριακή αρχιτεκτονική*, Athens 1958,110–114; For the location of *phiales* on Mount Athos cf.: K. Papaioanos, *Τα ελληνικά μοναστήρια σαν αρχιτεκτονικές συνθεσέις*, Athens 1977, 16 passim.; M. Јовановић, *Фијала у манастиру Хиландару*, Хиландарски зборник 2 (Београд 1971) 173–18.

[21] G.Millet, *op. cit.*, 106–107

[22] D. I. Pallas, *'Η φιάλη του χριστιανικού Παρθενώνος*, in: Συναγωγή μελέτων βυζαντινής αρχαιολογίας (τέχνη – λατρεία – κοινωνία), τόμος A', Athens 1987–1988, 16-22.

[23] N. Teterjatnikov, *The Liturgical Planing of Byzantine Churches in Cappadocia*, Orientalia Christina Analecta 252, Roma 1996, 96–99 et passim.

[24] G. Millet, *op. cit.*, 114.

[25] C. Bouras, *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Athens 1982, 71.

[26] G. Millet, *op. cit.*, 115.

[27] Apart from being "holy water", "healing water of the large and Lesser blessing", *agiasma* is a special spring, and also has other meanings. (cf. *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαιδεία*, Αθήναι, 1926, 294-295, *Θρησκευτική καί ηθική εγκυκλοπαιδεία*, 1ος τόμος, Αθήναι 1962, 214 – 215). It was employed to designate monastic structures holding healing water such as *Agiasma* in the monastery of Kaessariani (cf. G. A. Soteriou, *Λουτρώνες και αγιάζματα εν Αττική*, Byzantinisch – Neugriechische Jahrbücher, Athens 1937, 297- 304). On Mount Athos, near the *pyrgos* of King Milutin, a drinking fountain is situated, probably dating from the 17th century, known under the name of "agiasma" (cf. C. Ненадовић, *Чесме и цистерне манастира Хиландара*, Хиландарски зборник 4, (Београд 1978), 149.)

[28] G. A. Soteriou, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, 224-234.

[29] Архиепископ Никодим, *Јерусалимски типик Светог Саве*, (препис Л. Мирковића), Архив САНУ бр. 473 л. 78б.

[30] M. Јовановић, *op. cit.*, 179.

[31] J. Goar, *Euchologium*, Venice 1730, 441; A. Didron, J. Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier 1855, 406-408 (cited from: M. Јовановић, *op. cit.*, 174).

[32] In the publications of G. Millet, G. A. Soteriou and D. I. Pallas 'phiala' signifies a fountain, and *lutir* a font in the church. For N. Teterhatnikov, it is the other way around, etc.

[33] J. Lafontain-Dosogne, *La tradition byzantine des baptisteres et de leur dècor et les fonts de Saint - Barthélemy à Liege*, Cahiers archèologiques 37 (1989), 58 assumed that fonts in Gračanica, Studenica, Peć and Dečani might have been used for blessed water.

[34] P. N. Trebelas, *op. cit.*, 8; Патријарх Павле, *op. cit.*, 66.

[35] G. Millet, *op. cit.*,115, with cited sources; Л. Мирковић, *Хеортологија*, 106.

[36] Л. Мирковић, *Православна литургика II*, 11-12.

[37] G. Millet, *op. cit.*, 111.

[38] Л. Мирковић, *Православна литургика II*, 49.

[39] Ibid. 157 ....

[40] Патријарх Павле, *Кропи ли се дом водом освећеном за крштење* Да нам буду јаснија нека питања наше вере II, Београд 1998, 77. In the practice of the Russian Church, when a sick child ought to be baptized, the use of small quantity of Theophany holy water is exceptionally permitted to the request of parent (cf. C. B. Булгаковъ, *Настольная книга для священно – церковно – служителей I* (Москва 1993), 983.

[41] Contrary to such rules in Orthodox churches, in the Western Church, according to some testimonies, the present believers could be have been sprinkled with baptismal water in which oil was poured, but before children are baptized; some data indicate that it is done before oil has been added. Cf.: П. Трембелас, *op. cit.*, 69 – 70.

have a similar basin. Its interior is usually rounded, for it is the "spiritual womb" giving new life to Christ, a rebirth.[42] However, baptismal fonts take a variety of forms – circular, quadrangular, polygonal, especially in the West.[43] As a rule, fonts for Theophany holy water are ciruclar or ovoid, and such a shape has survived to the present day.[44]

We possess no knowledge about rules for the blessing of water followed in churches on the territory of the Serbian medieval state until the 14th century. In all probability, before the rule of Stefan Nemanja and during his reign, the Constantinopolitan practice of the 12th century was adhered to, for this territory was under the jurisdiction of the Archbishopric of Ohrid, and consequently of the Patriarchate of Constantinople.[45] It seems that until the reformatory activities of St Sava at the outset of the 13th century, the *Typikon* of Stoudion had been applied, in a synthesis with the *Typikon* of the Great Church of Constantinople.[46] According to the *Typikon* of Stoudion, the ceremony of the greater blessing of the waters was accomplished only once a year, on the eve of Theophany. The endevours of St Sava, focused on regulating ecclesiatical life in Serbia, are widely known.[47] In 1198, together with his father, Sava founded the Serbian monastery of Hilandar on Mount Athos. For its needs, he translated the *Typikon* of Euergetis, in which he introduced corrections and additions to conform with the provisions established on Athos long before.[48] On his return from Hilandar, as the Archimandrite in Studenica he introduced certain Athonite rules and customs in Raška churches. He seems to have launched onto reforming the church constitution for his archbishopric as late as 1230, after returning from Palestine, and introduced certain provisions from the Jerusalem practice.[49] The Sabaitic *Typikon* began to be employed in Serbia in 1319, when Archbishop Nikodim translated it into Serbian, and has remained in use to the present day.[50] It contains the oldest written data about the blessing of water on Theophany. Two greater blessings are

[42] *Rituale Armenorum*, Oxford, 1905, 27. On the symbolism of the baptismal font in the Syrian tradition see: S. Brock, *The Holy Spirit in the Syrian Baptismal Tradition*, vol. 9, 1979, 84-86; Macmillan Dictionary of Art, ed. J. Turner, London 1996, 250.

[43] F. Bond, *Fonts and Font Covers*, London 1908, 37 et passim.

[44] A survey of fonts for blessed water has been made neither for the territory of the Christian East nor that of the Western Church. Of smaller groups of baptismal fonts, described in published studies, it would be even possible to single out those employed for blessed water. The possibility of such a function was hinted by S. Ćurčić in: E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, with a Chapter on the Architecture of the Church by Slobodan Ćurčić, D. O. studies 27 (Washington D. C. 1990), 44 – 46; J. Lafontain, *op. cit.*, 58; Ch. Bouras, *op. cit.*, 71 considers them for fonts for blessed water.

[45] J. Калић, *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 27– 34, passim.

[46] П. Симић, *Рад Светог Саве на осавремењавању богослужења у српској цркви*, Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175-1975, Београд 1997, 193 - 196; S. Popovic, *Sabait Influences on the Medieval Church of Serbia* (in print).

[47] П. Симић, *op. cit.*, 196–205.

[48] M. Живојиновић, *Хиландарски и Евергетидски типик. Подударности и разлике*, Зборник радова Византолошког института XXXIII (Београд 1994), 86-100.

[49] Рад. М. Грујић, *Палестински утицаји на Св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник I, СКА Посебна издања, књ. CXIV Друштвени и историјски списи (Београд 1936)183-186; S. Popović, *op. cit.*, with all sources and older literature.

[50] П. Симић, *op. cit.*, 205.

prescribed: on the eve of this feastday - in the church, and at Theophany - at a spring. On the eve of Theophany, after the prayer behind the ambo, everyone make their entrance to the коўпѣлницα (*louteria*), headed by the priest with a candle and a censer ... then he blesses the water making the sign of the cross with the holy cross, says the *troparion*, Tone I, in the *Jordan* ... and consecrates everything by sprinkling water. Further on in the same text we are informed that on the termination of the *apostolos* and gospel he goes towards the water in the narthex where be performs blessing.

...ієгда же речеть нієрен' мол(н)твоу заамвонноу. нсхо-д(н)мь вси вь коўпѣлницоу. прѣдисхол(є)щоу нієрею с(ь) ламбадомь н с(ь) кадилницомь. мы же поієм. троп(арь). глас(ь)н. глас(ь) г(о)с(поль)нь на вод(а)хь вьпнієть н гл(а-гол)ет(ь). прнднте н прнмѣте вси д(оу)хь прѣмоудрос(ти)... н давають се свѣщіе брат(н)іамь... н потомь бл(а)г(о)с(ло)влаієть водоу кр(ь)стаωбразно сь ч(ь)стнымь крьстомь. н потомь гл(а-гол)ет(ь) троп(арь) глас(ь) ѧ вь нієрданѣ кр(ь)щаюцоу н всѣх(ь) ωсв(є)щаієть водою кропеціе..." "...по свршеннн фаремин. прок(нмѣнь).ап(о)с(то)ль н єv(ан)г(елн)є. н нсхо-д(н)м(ь) же кь вод(ѣ)в(ь) прапратоу. н бываієть св(є)щеннїє нзредно. іакоже прѣжде сказано.[51]

At Theophany, a visit is paid to a water spring, which is blessed in the same fashion. "...нієрен...вьзнмаієт ч(ь)стьноїє дрѣво вь роуцѣ. прѣд(ь)холещнн кад(н)лницн н ламбадамь. нсход(н)мь нзь црк̃ве.н ѿход(н)м на нсточникь водѣ...." [52]

The narthex is referred to by the terms прапрата (narthex) and коўпѣлница, the word translated from the Greek *λουτρόν*. Both designated the space in which remission of sins was performed by means of blessed water.[53]

In the Serbian church, regulations of the Sabaitic *Typikon* have been followed without interruption.[54] The forteenth-century *Typika* of Dečani (1336-1346) and Hilandar monasteries, as well as the subsequent *typika* and *meneia* prescribe essentially the same procedure for the greater blessing of water.[55] Various sources employ the words *kupeljnica, lutir,* and even *krstilnica* for the space and the font in which the ceremony was performed, although in some instances they were not appropriate terms for their function. Thus, in Marko's monastery, the inscription on the base of the font for blessed water bearing the year 1393, designates it as a baptismal font,[56] as is the case with the inscription on the callote of the *phiale* in Hilandar.[57]

Baptismal fonts – vessels in which baptism was performed, have not survived in old Serbian churches. They might have been made of wood or metal, as in the West,[58] so that they were destroyed with the passage of time, or even melted down in the period of Turkish rule. No data survives about the rite of baptism in monastery churches during the Middle Ages. However, fonts for blessed water were an obligatory part of liturgical furniture. They have not

[51] Архиепископ Никодим, *Типик*, 78b – 79b.

[52] Ibid., 80b.

[53] G. A. Sotiriou, *Λουτρῶνες* ..., 303-304.

[54] П. Симић, *op. cit.*, 205.

[55] Патријарх Павле, *op. cit.*,72.

[56] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи III* (Београд 1905) 142, бр. 5558.

[57] сїа крестилница изображена ... cf.: M. Јовановић, *op. cit.*, 179.

[58] *Macmillan Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London 1996, 252-253.

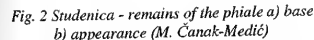


Fig. 2 Studenica - remains of the phiale a) base b) appearance (M. Čanak-Medić)

been preserved in churches erected before the 12th century. Since that time it is possible to follow their development on the basis of available material.

In the ensuing passagess, a sequence of monuments are arranged according to the time of the erection of their churches, regardless of the dating of the fonts treasured in them. For a font standing outside the church beneath a covered construction the term *phiale* is employed, while a font in which water was blessed on the eve of Theophany is glossed *a font for Theophany holy water* or *agiasma*.

The Monastery of Studenica – In the Church of the Virgin of Stefan Nemanja, constructed around 1186 and covered with frescoes in 1209,[59] the oldest fragments of fonts for blessed water have survived. They include: parts of a hemispherical lid made of white marble,[60] an eight-sided pedestal with bases of columns[61] (fig. 2) and remains of four smaller stone fonts without lids.[62]

On some portions of the lid it is readily observable that its surface formerly featured double crosses emphasized

[59] M. Čanak-Medić – Đ.Bošković, *Eglise de la Vierge à Studenica, L'architecture de l'epoque de Nemanja I*, Monuments de l'architecture medievale Serbe. Corpus des édifices sacraux, Beograd 1986, 79 – 80, with older literature.

[60] С. M. Ненадовић, *Студенички проблеми*, Саопштења III (Београд 1957) 65.

[61] *Ibid.*, 76 - 78; M. Čanak-Medić – Đ. Bošković, *op. cit.*, 110, 144.

[62] С. M. Ненадовић, *op. cit.*, сл. 76, 79, 86.

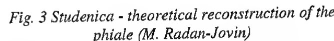


Fig. 3 Studenica - theoretical reconstruction of the phiale (M. Radan-Jovin)

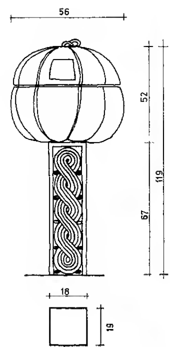
by means of relief, of simple shape and profiles. In all probability, there were four of them. The comparison of this font with other fonts in Serbian churches regarding the manner of execution and shape, indicates that this one may have been produced in the initial years of the 13th century. There are no reliable data about the location in which the font stood.

The eight-sided pedestal of white marble has survived in the exonarthex (fig. 2, table I/1). At the corners of the pedestal are square bases with circular or eight-sided upper sections. A similar base, to a degree lower, is placed at the centre of the pedestal. Its corners display carved-in palmettes. This base supports a nine-sided column ornamented with shallow arcades, at the apex of which is an ovoid basin with a lid. The base, column and font are not original, neither is the lid; which probably dates from the 19th century.

These extant fragments render it possible to assume the original form of the entire structure (fig. 3).[63] The foundations of this structure were uncovered beneath the southern corner of the western façade of the church.[64] It was built in the period between the termination of construction works of Nemanja's church of the Virgin (around 1190),

[63] M. Радан-Јовин – M. Јанковић – С. Темерински, *Студеница у светлости археолошких и архитектонских истраживања*, Благо манастира Студенице, Ѓалерија САНУ, каталог изложбе, Београд 1988, fig.. 2, 6.

[64] С. M. Ненадовић, *op. cit.* 76-77 сл. 99.



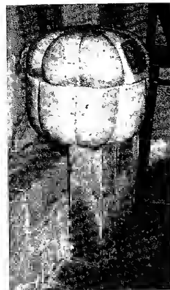


Fig. 5 Font in Hilandar (photo M. Kovačević)

and the subsequent addition of the exonarthex of King Radoslav (around 1230). On becoming part of the narthex, the font was removed to its south-west corner.[65] In 1985, its frag-ments were returned to the original location.

The assumed shape of the structure bears similitudes with Byzantine *phialai* and those surviving from different epochs in the Athonite monasteries of Lavra, Vatopedi, Iveron, Docheiarou, Xeropotamou, Philotheou[66] and Hilandar.[67] The present-day *phialai* in Lavra and Iveron were constructed in the 16th or 17th century, while others are of a more recent date. These monasteries probably had *phialai* in the 11th century. This was certainly the case with Lavra. An inscription from 1060 describes a marble font from which water sprouts on Theophany to remit all present from sins.[68] It is supposed that the parapets built into the existing *phiale* also belonged to the former one, and took the identical location and position. It is also possible that some parapets on the two-light and threee-light windows of the Hilandar katholikon built by King Milutin formerly adorned the *phiale* of the monastery in the time of Saint Sava.[69] In any case, Saint Sava could have seen such structures in the Athonite monasteries, many of which were under his patronage (Hilandar, Vatopedi, Lavra, Iveron, Xeropotamou, Philotheou);[70] and also in Thessaloniki, where they existed from the early Christian period, and were employed in accordance with the rules of the Orthodox religious rite. The custom of storing water blessed on the eve of Theophany in a separate covered font in the church was certainly practiced at that time. Today the outer narthex of the Hilandar katholikon is occupied by such a font, made of white marble, of a spherical form, with segments matching those on the lid[71] (fig. 4,5). It is not original. It could be dated, with a reservation, to the 15th or 16th century, because it reveals some similarities to fonts from that period. However, the stand with a square cross-section and braids carved on the sides, possesses characteristics of twelfth-century stonework.

Having returned from Hilandar to Serbia, Saint Sava stayed in Studenica as the Archimandrite from 1204-1217, where he supervised the fresco-painting of the church of the Virgin and worked on establishing rules regulating liturgical practice in the Serbian Church.[72] It seems plausible to assume that at that time he had a *phiale* constructed next to the western façade of the church of the Virgin, emulating the Athonite model. In view of the fact that he composed the *Typikon* of Studenica after the Hilandar *Typikon*, most probably liturgical regulations in these two monasteries did not differ. It would mean that the *phiale* in Studenica was invested with the same sense and function as the one on Mount Athos. It was not a place for baptism, nor for Theophany holy water; water was consecarted there several times a year (Lesser blessing), to be employed for purification. If that was the case, then the font was open. Another font, with a lid, must have stood in the narthex, to which the extant fragments perhaps belonged (fig.4). It was used only for the Greater blessing of water on the eve of Theophany.

The Monastery of Žiča – The Church of the Saviour was erected in 1217 by Stefan Nemanjić, as the first seat of the Serbian Archbishopric.[73] A font for Theophany holy water must have existed in the church.[74] Unfortunately it has not survived. Stone fragments with carved-in representations of a double-headed eagle, which F. Kanitz identified as this type of stone church furniture,[75] are unquestionably parts of the plate of a candlestick.

To the southeast of the church stands a *phiale* constructed in 1938. It is not known whether such a structure existed in the Middle Ages, for archaeological excavations have not been conducted in the entire monastery complex.

The Monastery of Mileševa – The Church of the Ascension was erected by King Vladislav between 1222 and 1228. Soon afterwards, an outer narthex was added to it, in which Saint Sava was buried in 1236.[76] The monastery preserves a plinth and a lid of the font for Theophany holy water[77] (fig. 6). They are made of pink and light-gray marble. The plinth, of a rectangular base, is three-stepped. The centre of its apex has a circular recess for a column, while its corners feature pronounced acanthus leaves. The fashion in which stonework is executed and the type of ornamentation recollect an original corner plinth on the pedestal of the *phiale* in Studenica. The calotte of the lid is elaborately decorated on the exterior. Its rim has a spawling profile. Four simple, three-stepped crosses on the calotte stretch towards the apex, which features the fifth, Greek cross, carved and stylized. Two iron rings are fixed and leaded on two opposite sides of the lid. A thick chain by means of which the lid was lifted is hooked to them (fig. 7).

The shape of the entire font can be reconstructed on the basis of the data yielded by extant fragments, and similarities with the font from Sopoćani dating from a later period. It was made in the second decade of the 13th century, when the older section of the church was completed and furnished, for the shape of its profile and the type of stone are the same as on the sarcophagus of the founder. It may have beeo set in the northern section of the narthex, the walls in which display painted figures of the Nemanjić family.[78] If that be the case, then Saint Sava, who conceived the painting in Mileševa,[79] must have determined the position of a font for blessed water, and it continued to be set at the same location in Serbian churches of later epocbs.[80] Fragments of the font are situated today in the outer narthex.

The Monastery of Morača – This cburch, endowment of prince Stefan was erected and painted in 1251-1252, and restored in 1565-1578 and 1620.[81] The original font for Theophany holy water has not been preserved. The one situated in the narthex at the present time dates from 1620,[82] as the inscription on its lid reads. The plinth is of a square base, the upper part of which develops into an octagonal, the form of the column. The basin with the lid takes the form of an egg. A trefoil is vertically placed on the top of the lid (fig. 8). The general sbape of the font, size and details – a tall plinth, an octagonal column and profiles, are characteristic of seventeenth-century stone furniture in Serbian churches.

The Monastery of Sopoćani – The church of tbe Holy Trinity, the mausoleum of King Uroš I, was completed around 1265; its subsequently added exonarthex was painted in the 1340s.[83] The church treasures a font for Theophany holy water, made of reddish marble, the oldest font in Serbia preserved in its entirety.[84] It comprises a low plinth, a circular column and a vessel, made from the same block of stone, and a lid in the shape of a calotte (fig. 9). It was built onto a large pedestal made of the same stone. The vessel is ovoid, adorned on the outer side with two bands of deep profiles, between which is a flat, slightly slanting section. The surface of the lid features four double crosses in deep relief on stepped bases. In the centre of the lid, a small circular aperture is pierced through its entire depth, expanding on the inner side. An iron bar must have been

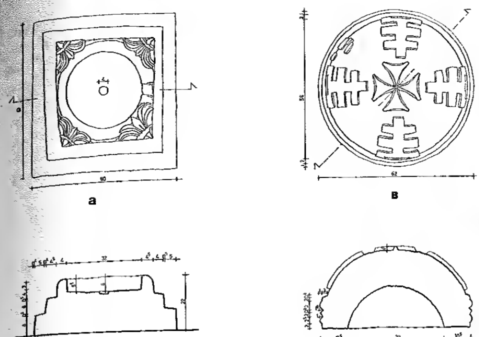


Fig. 6 Mileševa - a) plinth; b) lid; II/1 theoretical reconstruction of the font (O.Kandić)

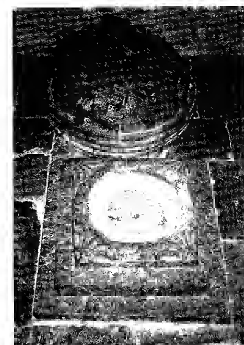


Fig. 7 Plinth and the lid of the font in Mileševa (photo O.Kandić)

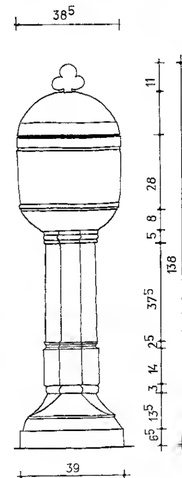


Fig. 8 Morača - appearance of the font (sketch M.Čanak-Medić)

---

[65] S. Nenadović is of the opinion that it took place just before the construction of the exonarthes (cf.: С. М. Ненадовић, *op. cit.*, 77). During investigations conducted in 1985, the interpretation of archaeological layers induced the reasearches to think that this construction was moved as late as the 17th century, because the layer on which it was placed could be associated with that period, see: М. Јанковић, *Затворене археолошке целине манастира Студенице,* Саопштења XVIII (Београд 1986) 8-10; М. Радан-Јовин – М. Јанковић – С. Темерински, *op. cit.*, 38.

[66] See ft. 20.

[67] М. Јовановић, *op. cit.* 173–184.

[68] G. Millet, *op. cit.* 105, 122–123.

[69] С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник Византолошког института 3 (Београд 1955) 187.

[70] М. Живојиновић, *Ктиторска делатност Светога Саве*, Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање. Београд 1979, 16–19.

[71] С. Ненадовић, *Осам векова Хиландара. Грађење и грађевине*, Београд 1997, 111, fig. 137.

[72] S. Nenadović, *Studenički problemi*, fig.100.

[73] M. Čanak-Medić, *Saint Sauver de Žiča*, in: M. Čanak-Medić – O. Kandić, *L'architecture de la première moitié du XIII siècle I*, Monuments de l'architecture médiévale serbe. Corpus des édifices sacraux, Beograd 1995,16-17.

[74] This was assumed by V. Petković in *Жича*, Старинар н. с. I, 1 (1906), 185.

[75] Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво од римског доба до краја XIX века* 2, Београд 1985, 15.

[76] O. Kandić, *Ėglise l'Ascension à Mileševa*, in: M. Čanak-Medić – O. Kandić, *op. cit.*, 119–120 with older literature.

[77] Ibid., 138, and. fig. 36.

[78] В. J. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (Београд 1992), 13–23.

[79] Ibid., 23 –25.

[80] See footnotes 2 and 3 in this paper.

[81] С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 9.

[82] Ibid., 109 – 110.

[83] В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 26, 40, 47.

[84] О. Кандић, *Посуда за освећену воду у Сопоћанима*, Саопштења XXX–XXXI (Београд 2000), in press.

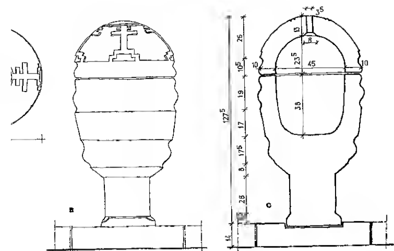
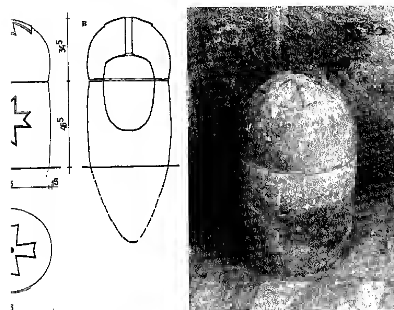
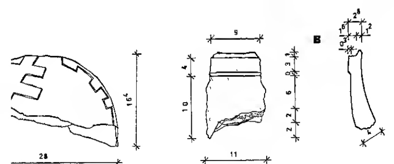


Fig. 9 Sopoćani - a) lid of the font; b) appearance; c) cross-section



[G]radac - a) appearance; [cross-]section; c) lid of the font

Fig. 11 Font in Gradac (photo O. Kandić)



[Ar]ilje - fragments of the font: a) lid; b) vessel (M. Čanak-Medić); II/4 theoretical reconstruction (O. Kandić)

pulled through it, wider at the lower section, bending into a hook at the upper portion, by means of which the lid was lifted.

The type of stone from which the font and relief ornaments are produced are identical with those on the sarcophagus of Uroš I. For this reason it is possible to conclude that the font was made around 1270, when the construction of the church was brought to an end and when it was being equipped with necessary stone furniture.[85]

Until recent times, the font was situated in the outer narthex, where it had probably been set in 1928. It stood opposite painted portraits of King Dušan and his family. Such a placement did not induce scholars to doubt its authenticity; for in Serbian churches of a later epoch these fonts were situated in the vicinity of royal portraits.[86] Since the exonarthex had not been erected at the time when the font came into existence, it cannot have possibly stood outside the church. According to the programme, its location was designated in the south-east corner of the original narthex, in front of painted portraits of the founder's royal family (King Uroš with the heir Dragutin on the east wall, and Queen Helen with the younger son Milutin on the southern wall) in accordance with other themes represented on the frescoes in that area[87] (fig. 1).

The Monastery of Gradac – The church of the Virgin, the mausoleum of Queen Helen, was completed in the last quarter of the 13th century.[88] Small-scale reconstruction works were undertaken three centuries after that. In the south-east corner of the narthex stands a font for Theophany holy water (fig. 10). It is made of white marble and comprises two components: a basin and a lid. The lower section takes the form of a barrel tapering towards the end, set deep into the floor. Neither a base nor a plinth survive. The only ornament on the font is a relief cross with cut-in ends. The apex of the lid features a similar Greek cross. Its centre is occupied by a narrow circular opening. An iron bar with a ring for lifting the lid was put through it.

We lack reliable information about the time of production of this font. Its shape, ornamentation and size have no close parallels among fonts in the Serbian churches of that period, or later epochs (fig. 11). Nevertheless, on the basis of the cross in shallow relief on the top of the lid, the font can be dated to the 13th century. Even if it had been produced during reconstruction works at the end of the 16th century, the former font from the time of the church construction was most probably set at the same location.

The Monastery of St Acheilios in Arilje – The Church was erected in 1283 and decorated with frescoes in 1283.[89] It was the endowment of King Dragutin. Of the font for Theophany holy water, only two fragments of the lid and a segment of the vessel have survived (fig. 12). They are made of white marble. Like its predecessors, the lid took the form of a hollow hemisphere. The outer surfaces featured crosses in relief, as it seems Papal, with a slanting lowest arm. It cannot be established whether there were three or four crosses on the lid. The exterior of the vessel was ornamented by a projecting band, while on the upper, level surface there was a lip against which the lid leaned. Such technical device is the oldest of known examples in Serbia.

The shape of the font probably bore resemblance to those dating from the same time. It might have been placed in the southeast corner of the narthex. On its southern wall are representations of the rulers of Serbia of that epoch, kings

[85] Ibid.

[86] See ft. 2 and 3.

[87] See ft. 3, Б. Живковић, *Сопоћани, цртежи фресака*, Споменици српског сликарства средњег века 3, Београд 1984, 24-29.

[88] O. Kandić, *The Monastery of Gradac*, Belgrade 1987, 6.

[89] М. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, Саопштења XIV (Београд 1982) 38–40.

Milutin and Dragutin and Queen Katelina,[90] while the patron-saint of the church, St Acheilios, is on the eastern wall.[91]

The Monastery of Banjska – The church of St Stephen, King Milutin's mausoleum, was erected in 1312-1316.[92] Fragments of a lid and a vessel which belonged to a white marble font for Theophany holy water were found in excavations of the destroyed monastery (fig. 13). The lid was one of the most beautiful and lavishly decorated specimens of all lids surviving from medieval times in Serbia. The exterior surface of the calotte featured four double crosses in relief placed on a stepped base. The arms of the cross ended in stylized lilies. The space between the crosses is taken up by carved acanthus leaves. On the exterior, the widest portion of the lid had a projecting flat band running along the rim. A metal bar by means of which the lid was lifted passed through a cavity on the top. The lower surface of the lid contained a lip against which the lid leaned. The outer diameter of the font could have measured around 60 cm. Only a small fragment of the lower portion of the vessel has been discovered. It is evident that it was made together with the column from one stone. The extant fragments of the font indicate that regarding shape, it resembled those from the previous period (fig. 19), that is, it constituted the following pieces: a base, a vessel on a column and a lid. It probably stood in the southeast corner of the narthex.

The Monastery of Gračanica – The Church of the Dormition of the Virgin founded by King Milutin was erected and fresco-painted in 1312-1321.[93] Of the font for Theophany holy water, made of white marble, three fragments have survived.[94] The lid in the form of a calotte does not feature any decoration, except for a molded rim around its base. The vessel also has a rim comparable to the one around the base of the lid. The horizontal top of the vessel features a protruding lip designed for the precise leaning of the lid. The third fragment, the exterior shape of which is a segment of a hemisphere, was with a reserve identified by S. Ćurčić as a base (fig. 14/3). No parallels in the Serbian Middle Ages can be found for the unusual form of the base, and the whole entity consisting of parts fused in such a manner. The addition of a low column between the base and the vessel would perhaps result in the shape closer to fonts from the same epoch (tab. II/6).

In all likelihood, the font was originally placed in the southern section of the narthex, below the painted composition of the Genealogical tree of the Nemanjić family.[95] In the opinion of S. Ćurčić, the dimensions of the font, smaller than was standard in that epoch, are proportionally suited to

[90] Љ. Максимовић in: *Историја српског народа I*, Beograd 1981, 438–439.

[91] Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970, 14.

[92] М. Шупут, *Манастир Бањска*, Београд 1989, 5.

[93] S. Ćurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania State University, 1979, 13-15; Idem, *Грачаница, историја и архитектура*, Београд 1988, 152; Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд 1988, 63–74.

[94] S. Ćurčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica*, 315–316, Fig. 1-6; Idem, Грачаница, 48–49.

[95] Idem, *The Original Baptismal Font, 318–320, fig. 8, 13; Idem, Грачаница*, 48- 49; З. Гавриловић, Погледи архиепископа Данила, 475.

[96] M. Čanak-Medić, *Les Saints-Apotres à Peć et les constructions d'époque ultérieure*, L'architecture de la première moitié du XIIIème siècle II., Beograd 1995, 17 (with previous literature).

[97] Ibidem, 68, сл. 112; В. J. Ђурић in: В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 140.

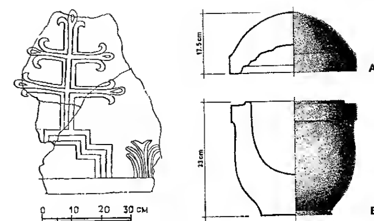


Fig. 13 Banjska - fragments of the lid of the font (sketch M.Šuput); II/5 theoretical reconstruction (O.Kandić)

Fig. 14 Gračanica - fragments of the font: a. lid; b. font; c. plinth; II/6 a variant of theoretical reconstruction (O.Kandć)

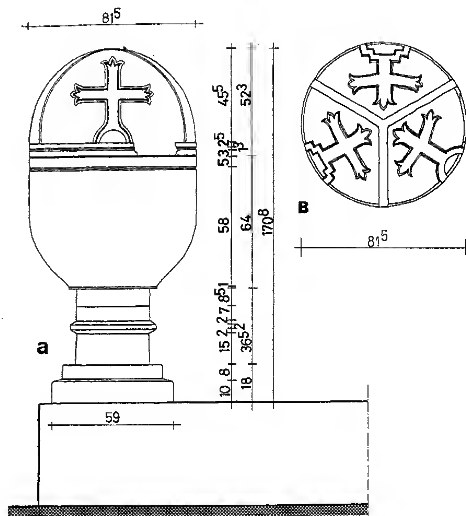


Fig. 15 Patriarchate of Peć: a) appearance of the font; b) lid (M.Čanak-Medić)

the restricted space in which it stood. At a later time, during the reign of the Emperor Uroš, it was moved in front of his portrait in the outer narthex.

The Monastery of the Patriarchate of Peć – In front of three churches of the Patriarchate of Peć, mausolea of Serbian archbishops, Danilo II erected an exonathex around 1330.[96] Its southwest corner is taken up by a font for Theophany holy water.[97] It has been preserved in its entirety (fig. 15). Set on a large pedestal, it comprises a base, a ves-

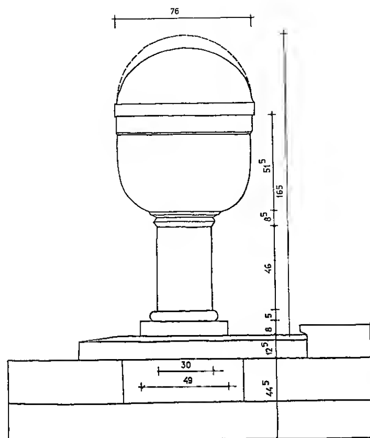


Fig. 16 Dečani - appearance of the font (Dj. Bošković)

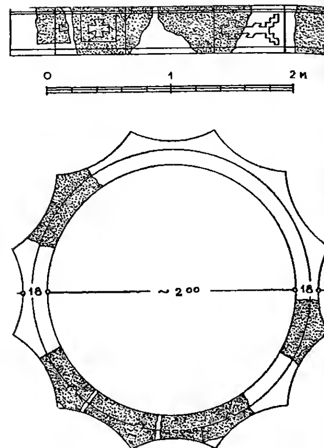


Fig. 17 Holy Archangels in Prizren - parts of the phiale (S. Nenadović)

sel with a column and a lid. The exterior surface of the lid is divided into three sections by means of bands. Each portion features a carved-in cross. Two crosses rest on a stepped, and a third on a semicircular pedestal. The crosses are simple, with foliated arms. The rim of the lid is molded. Near the top, the font also displays a molded band. The circular, short column of the vessel is adomed with a comice stretching along its central section. The plinth of the font is simple, two-stepped. The font stands on a tall, spacious pedestal.

The present-day placement of the font is not original, for it would be situated at the very entrance to the exonarthex. It most probably stood by the east wall of the chamber, below the Genealogical tree of the Nemanjićs.[98]

The Monastery of Dečani – In the sepulchar church of King Stefan Dečanski, the construction of which was completed in 1335, the font for blessed water occupies the southeast bay of the narthex.[99] Djurdje Bošković calls the font the baptismal font, but warns that it is used only for Theophany holy water.

The font stands on a tall stepped pedestal and comprises a plinth, a vessel with a round column and a lid (fig. 16). All segements, except for the lid, are produced of local Bistrica stone and are original. The lid is made of wood, framed alongside the rim with an iron ring. It replaced the original one, which was certainly made of stone. The plinth is of a square base. The transition towards the round column was executed by means of a torus. The column is moulded in the upper section, and the vessel at the bottom. It only features a projecting band at the top of the rim. The original lid probably bore decoration similar to that adorning its counterparts in Banjska and the Patriarchate of Peć. In view of the rich stone decoration of the Dečani church, the relief on the lid of the font for blessed water could not possibly have been inferior to other stonework details. The font is at its original location, in front of the painted compostion of the Genealogical Tree of the Nemanjić family.[100]

The Monastery of the Holy Archangels – The monastery was erected by the Emperor Dušan in 1347-1352 who was buried in the main church.[101] At the end of the 16th cenury, the monastery was demolished. Of seven fragments originating from the large stone font discovered in archaeological excavations, four are treasured in the *Kuršumli han* in Skoplje.[102] In the opinion of S. Nenadović, all fragments belonged to the frieze on the rim of the baptismal font (fig. 17). The fragments suggest that the exterior side of the frieze featured several concave surfaces in continuation, while in the interior these elements formed a circle measuring 2.0 m in diameter.[103] Oval exterior surfaces of the frieze were adorned with crosses. However, it is not probable that the lid of such large dimensions was of made stone, for then it would have been impossible to lift it. If the remaining fragments belonged to the font for Theophany holy water, then its lid must have been made of wood. However, this font, measuring 2.40 m in diameter, would have been

[98] M. Čanak-Medić, *op. cit.*, 68.

[99] Ђ. Бошковић, *Дечани*, Београд 1940, 104, т. I, XV D, XXVII.

[100] S. Ćurčić, *The Baptismal Font, 318–320*, Fig. 13; Z. Gavrilović, Kingship and baptism, 397–304.

[101] С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир Светих Арханђела код Призрена*, Београд 1966, 4-7.

[102] Ibidem, 66.

[103] In the text, S. Nenadović assumed the existence of 6-8 concave elements and the total interior diameter of 2.0 m; on the drawing, he marked the interior diameter of 1.0 m and 12 elements. According to the scale accompanying the drawing, the diameter amounted to 2.0 m.

three times as large as its counterparts in Peć and Dečani, which are the largest in medieval Serbia. Perhaps this frieze could be identified as a part of the *phiale*, or a fountain which stood in the vicinity of the church. Its unusual size points to this conclusion.

The Monastery of Treskavac – In 1335, King Dušan renovated the older church,[104] and another reconstruction was undertaken around 1360.[105] A large marble font for blessed water has been partially preserved in the church.[106] It is situated in the northwest section of the porch, but probably this is not its original location. Its sole extant parts are a round low pilaster and a basin taking the form of a hemisphere, narrowing to a degree at its upper section (fig. 18). The lid has not survived, but it certainly existed, in view of the function of the font. An inscription in the Greek language running along the exterior rim of the basin provides us with evidence that Theophany holy water was stored there. It is a part of the *troparion* sung on Theophany. The second row of the inscription contains the names Gervasije and the hieromonk Gerasim.[107] The time of the production of the font cannot be established on the basis of the shape of the lid, but the form of the letters in the inscription point to the 14th century.

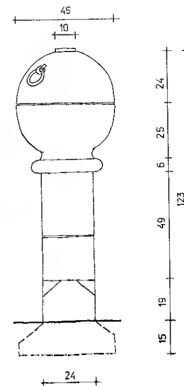
The Church of the Virgin (the Holy Saviour) in Kučevište – Duke Dejan and his family erected the church around 1330, and then added a narthex with chapels.[108] Some frescoes were restored at the beginning and at the end of the 16th century.[109]

A stone font for blessed water is set in the southern section of the narthex, on the walls of which are painted representations of the founders King Dušan with Queen Jelena. The font has a square plinth with a broader section used to anchor the piece to the ground (fig. 19). The corners of its upper part are truncated, developing into the circle of the column. The plinth is of the same width as the column, the diameter of which is unaltered along its entire length. It is separated from the vessel by a semicircular cornice. A simple lid in the form of a semicalotte ends in a small cylindrical ornament. It is lifted by means of iron rings on the lid.

The font differs from those in the churches in royal monasteries regarding the relationship of particular segments towards the whole, and details. Its column is tall, and the vessel with a lid small, which is typical of fonts from the



↓*Fig. 18 Font in Treskavac (photo S. Gabelić)*



→*Fig. 19 Holy Virgin in Kučevište - appearance of the font (sketch S.Ćurčić)*

close of the 16th and the beginning of the 17th centuries on the territory of the renewed Patriarchate of Peć. They are also characterized by an upright cross, a trefoil, or a small reduced cupola at the apex of the lid,[110] in contrast to all medieval fonts whose lids are adorned with crosses in relief. The specimen from Kučevište has at its apex an insufficiently clear ornament which could be a reduced form of a small cupola.

Forms and properties of this font bring it in chronological relationship to the 16th century rather than the older period, although the possibility that it was made contemporaneously with the narthex should not be excluded.

The Monastery of Lesnovo – The monastery was constructed to the order of the Despot Jovan Oliver, the most powerful feudal lord of the Emperor Dušan, in 1341-1349.[111] In the northeast comer of the narthex, a marble font for Theophany holy water is set on a stepped pedestal.[112] It consists of a vessel resting on a column, and a lid (fig. 20). It does not have a separate plinth. The column becomes wider towards the bottom, and it upper section is adorned with a semicircular cornice. The upper surface is flat, without lips. The lid takes the form of a somewhat flattened hemisphere, at the apex of which is a protruding round ornament, perhaps a simplified dome shape. The lid was lifted by means of hooks with rings fixed to it (fig. 21).

The font was invested with special importance when the programme of the narthex was outlined. The architectural frame is made by a barrel-vaulted niche. The iconographic surroundings include scenes of Christ's baptism, the cycle of the Virgin's prefigurations, portraits of founders and rulers.[113] There is no doubt that the placement of the font is original. However, it does not possess elements

[104] Б. Бабић, *На маргинама Трескавца*, Зборник за ликовне уметности 1 (Нови Сад 1965) 23-24; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56-57.

[105] В. J. Ђурић, *op. cit.*, 73; Б. Бабиќ, *Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородичино*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија IV (Скопје 1981) 49-50. М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5 (Београд 1974) 48 -51.

[106] Б. Бабиќ, *Манастирот Трескавец*, 45.

[107] Ibid., 45. The inscription, unfortunately, has not been published: nor have technical prints and photos. I have not had the opportunity to see the monument in person and collect data. For this reason it is only represented by a photo. This was kindly provided by Dr Smiljka Gabelić, to whom I express deep gratitude.

[108] В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 55–56, 206-207; И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, Зборник за ликовне уметности 17 (Нови Сад 1981) 77-84; З. Расоколска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (Београд 1985) 41-53. И. Ђорђевић, 131 – 132; 135 – 136.

[109] К. Балабанов, *Воведение на Св. Богородица – Св. Спас – С. Кучевиште*, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980, 33.

[110] М. Поповић, *Манастир Св. Варваре на Рељиној градини код Новог Пазара*, Саопштења XXVII–XXVIII (Београд 1995/96) 100, сл. 8; С. Пејић – Б. Пешић, *Благовештење Кабларско. Првобитна просторна структура и ентеријер*, Зограф 24, сл.103.

[111] С. Габелић, *Манастир Лесново, историја и сликарство*, Београд 1998.

[112] Ibid., 182.

[113] Ibid., 21, 174-183.

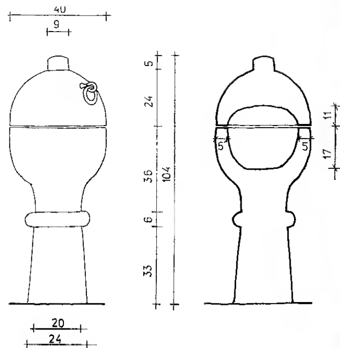


Fig. 20 Lesnovo - appearance and cross-section of the font (sketch S. Ćurčić)

which would date its origin to the time of the church construction. In terms of shape, finish and size, it differs from its predecessors found in the royal mausolea, especially those dating from the preceding period. Of smaller dimensions, without a plinth, it is simple, without relief crosses on the lid and other ornaments typical of these fonts. It bears close resemblance to its counterparts from subsequent epochs, especially the one from the monastery of St George in Pološko, whose inscription reveals that it was carved in 1607. In both fonts, the column on which the vessel stands tapers towards the apex.

In the mid-16th century, a great benefactor of Lesnovo, Nikola Pepić from Kratovo, lavished gifts on the monastery and renewed the outer narthex. An inscription from 1558 informs us that among other things "he erected a baptismal font of marble brought from faraway".[114] Although this fact is written in the same sentence narrating about works undertaken on the reconstruction of the exonarthex, it is not stated in unambiguous terms that the baptismal font was erected in it.[115] The narthex has not been preserved. Nikola Pepić might have had a pedestal erected in the inner narthex and set on it a marble font surviving to the present day, on the location formerly taken by an older font.

The Monastery of Saint George in Pološko – The sepulchral church of Jovan Dragušin, a cousin of the Emperor Dušan, was completed and painted in 1343-1345.[116] The narthex was added to it and covered with frescoes in 1609, on the site of the original porch. The font for Theophany holy water, according to the inscription it features, was carved in 1607 and set in a separate niche, on the southern side of the narthex.[117]

[114] Ibid., 40.

[115] "..вь прнпрате же . прнвѣдѣ водоу н сьградн крьстьи҆ннцоу вь мрамора ѿ далече прнвезене..." Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 187, бр. 597.

[116] Ц. Грозданов – Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком (I)*, Зограф 14 (Београд 1983) 60, passim.

[117] В. Поповска-Коробар, *Полошки манастир Св. Ѓорѓи*. Каталог изложбе. Музеј на Македонија, Скопје 1998, 12.

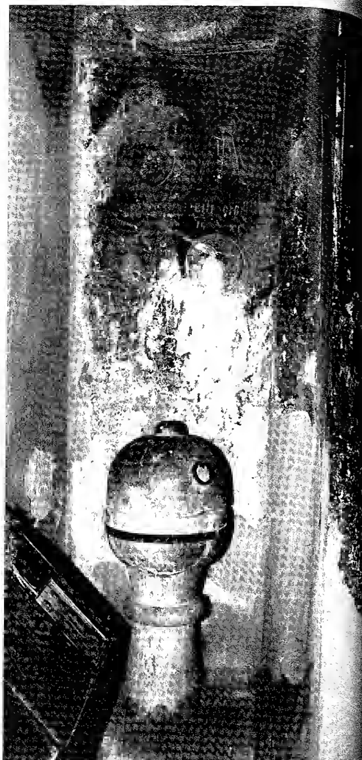


Fig. 21 Font in Lesnovo (photo S. Ćurčić)

A stone font comprises a vessel on a short round column, and a lid (fig. 22). It does not have a separate plinth. The column and the vessel are separated by a semicircular cornice, and the apex of the lid is adorned with a cylindrical ornament. Iron rings lead onto the lid were used for lifting it by means of a chain.

The Church of the Holy Archangels in Kučevište – The church was probably erected at the end of the 14th century,[118] and the narthex was added to it at a considerably later date. The surviving fresco-paintings in the narthex date from 1631, while those in the nave are from 1591. Despite different times of their creation, these paintings make one whole in programme terms.[119] Part of that whole is the stone

[118] В. Ј. Ђурић, *Српски државни сабори у Пећи*, О кнезу Лазару, Београд 1971, 117.

[119] Г. Суботић, *Из епиграфске грађе поствизантијског доба*, Саопштења XX–XXI (Београд 1988/89), 87–89.

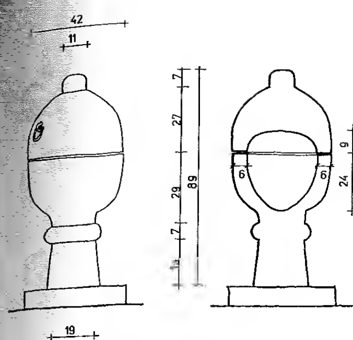


Fig. 22 Pološko - appearance and cross-section of the font (sketch S. Ćurčić)

font for Theophany holy water, set in the southeast corner of the narthex (fig. 23). The font does not have a plinth. On the apex of the calotte is a small cylindrical ornament, and iron rings are on the sides. In terms of the form of the structure and details, the font reveals direct analogies to the one in Pološko. In all likelihood, it was produced at the beginning of the 17th century, when the narthex was embellished with frescoes.

Marko's Monastery – The Church of Saint Demetrios, the endowment of kings Vukašin and Marko Mrnjavčević, was built in 1376-1381.[120] A chapel was added to the southern side of the church, a font for Theophany holy water being set in it.[121] The font, made of marble, consists of a pedestal, a vessel supported by a column, and a lid (fig. 24). The pedestal takes the form of a rectangle. The upper, flat surface, features, in addition to vegetative ornaments in low relief, an inscription reading that it was the baptismal font of Metropolitan Matej from 1393 (сина крстилница митрополита кӱрь Маѳеа, вь лѣто ,ѕ҃ц҃а҃).[122] The column is circular, separated from the vessel by a semicircular cornice. Large petals are carved on the surface of the semicalotte of the lid, while the apex is adorned with an ornament in the form of a low cylindre which terminates in a small roof with slanting notches. Projecting ornaments run along the rim of the vessel.

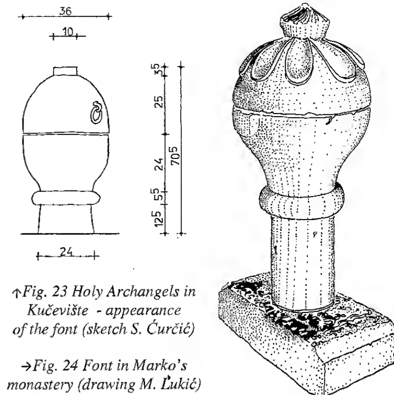
The basic shape of the font is similar to those produced in subsequent epochs for the churches in this region. The manner of embellishment, however, does not have direct analogies to known artifacts from the Serbian Middle Ages. Stylistic differences and disproportionality between the font and the pedestal perhaps point to different periods in which these parts came into existence.

The Metropolitan Church in Belgrade – The Despot Stefan Lazarević renewed the older seat of bishopric between 1403 and 1427. After the Turkish conquest of the

[120] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 80–81.

[121] Л. Мирковић, *Још нешто из Маркова манастира код Скопља*, Гласник скопског научног друштва I, св. 1 (Скопље 1925) 301–302.

[122] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи III*, Београд 1905, 142, бр. 5558.



↑Fig. 23 Holy Archangels in Kučevište - appearance of the font (sketch S. Ćurčić)

→Fig. 24 Font in Marko's monastery (drawing M. Lukić)

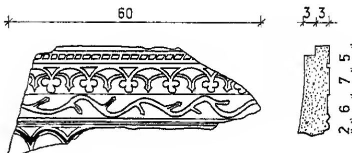


Fig. 25 Metropolitan church in Belgrade: a) part of the font; II/6 theoretical reconstruction (M. Popović)

town in 1521, the church was converted into a mosque, and seems to have been completely demolished at the beginning of the 18th century.[123]

During archaeological excavations, a fragment of the basin of the font for Theophany holy water was uncovered. It was situated in a cavity in one of the chambers in the building identified as the residence of the Metropolitan, in the layer of decoration plausibley dated to the period after 1521.[124] This fragment suggests that the font was lavishly ornamented in relief with several motifs (fig. 25). In the upper section of the vessel the relief is placed in three belts. Along the rim runs a band in the middle of which a row of tiny rhomboids has been carved, giving the impression of a rope. The central belt contains two rows of small arcades in two planes. Lower arcades have spear-like ends, while the upper terminate in trefoils. The third band comprises a carved vine-shoot. The lower surface of the vessel is adorned with protruding, long petals, starting from the column in the shape of a flower. In all probability, the missing lid,

[123] Б. Вујовић, *Натпис деспота Стефана Лазаревића*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968) 176–187; М. Поповић, *Средњовековна црква Успења Богородице у Београду*, Зборник Народног музеја IX–X (Београд 1979) 499–504 passim.

[124] Data about the fragment and the drawing of theoretical reconstruction supplied by Marko Popović, who in the course of many years was the head of the archaeological team excavating the fortress of Belgrade. I express my warmest gratitute to him.

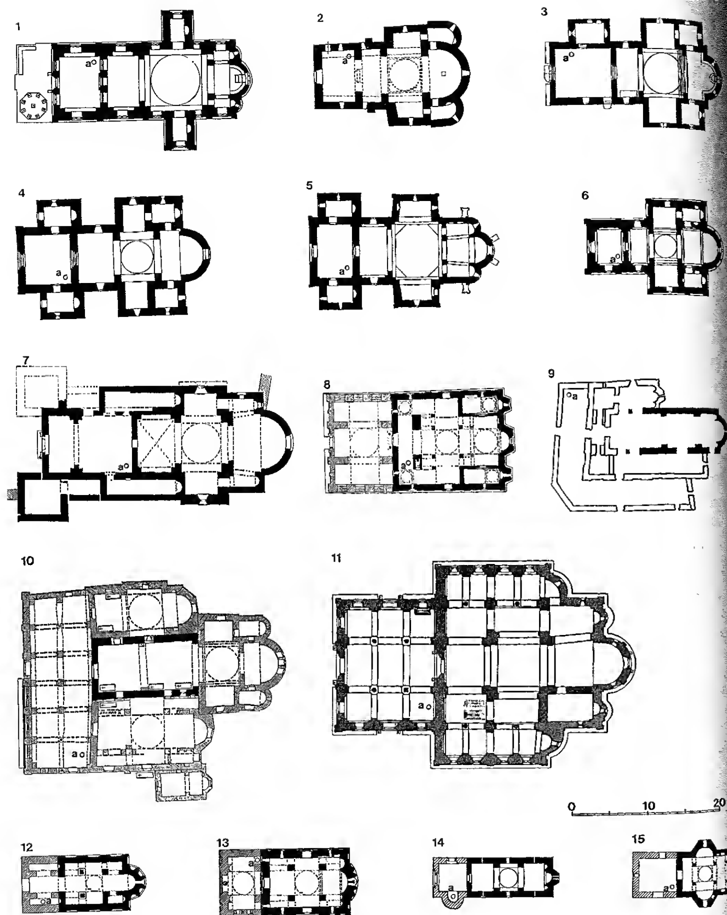


Table I: Position of the fonts in churches (O. Kandić): 1. Studenica; 2. Mileševa; 3. Morača; 4. Sopoćani; 5. Gradac; 6. Arilje; 7. Banjska; 8. Gračanica; 9. Treskavac; 10. Patriarchate of Peć; 11. Dečani; 12. Kučevište (Holy Virgin); 13. Lesnovo; 14. Polośko; 15. Holy Archangels in Kučevište

column and plinth were not inferior regarding the opulence of execution. On the top of the vessel was a lip, carved in such a manner that its lower section was on the interior side, which is unusual. In view of the fact that the font was made of porous stone (sandstone), the inside of the vessel may have possibly been covered with metal.

The font certainly belongs to the epoch in which Despot Sefan renewed the church. Neither in previous nor in ensuing periods were the importance of this church and economic power of the commissioner so great that such a luxurious font for blessed water, complicated in terms of craftsmanship, could have been be produced. The sculptor

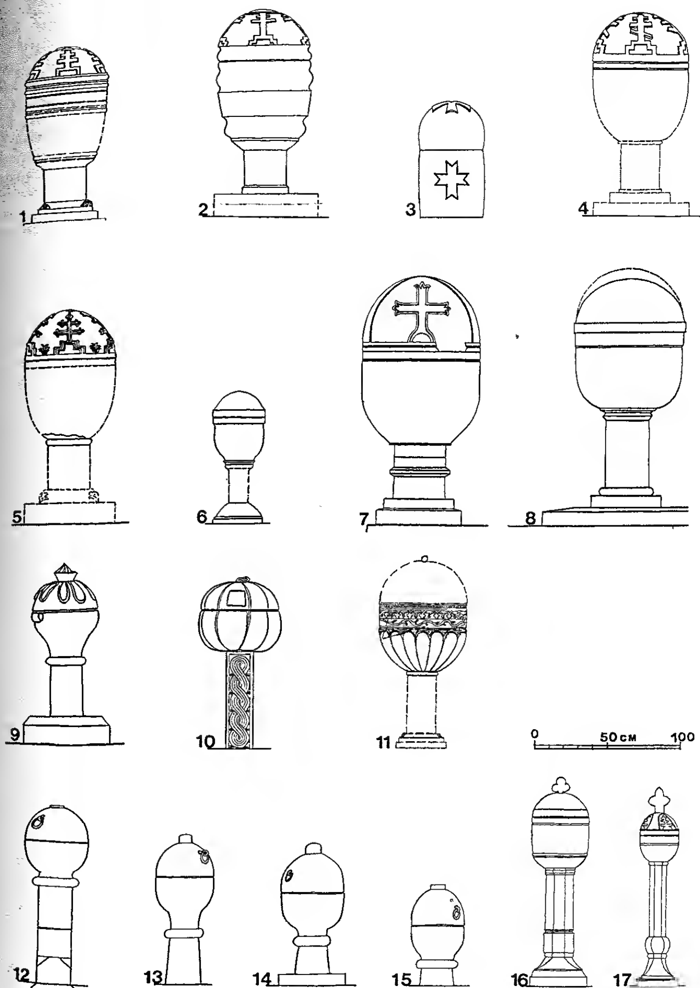


Table II: Survey of fonts for Theophany holy water according to the time of creation: 1. Mileševa; 2. Sopoćani; 3. Gradac; 4. Arilje; 5. Banjska; 6. Gračanica; 7. Patriarchate of Peć; 8. Dečani; 9. Marko's monastery; 10. Metropolitan church in Belgrade; 11. Hilandar; 12. Holy Virgin in Kučevište; 13. Lesnovo; 14. Polośko; 15. Holy Archangels in Kučevište; 16. Morača; 17 Annunciation of Kablar

who carved it was a mature artist and an exquisite connosseur of his craft. Sculptoral motifs on the vessel correspond to the last period of flourishment of the Serbian state, when the degree of its cultural development was high and the Western impact on art was felt. Unfortunately, a considerable part of architectural ornaments of edifices from the epoch of the Despot Stefan have not been preserved. The plinth of the remaining fragment of the capital from the monastery of Resava, whose church was to be the Despot's sepulchral church, features a row of carved rhomboid ornaments,[125] identical with those on the font from Belgrade. However, a row of double small arcades on it does not intertwine, neither does it end in lilies, which is usual on the archivolts and rosettes on Morava churches. Therefore, the origin of this motif ought to be sought in the West.

***

Serbian medieval churches treasure few original fonts for blessed water preserved in their entirety and set on their original locations. Nevertheless, extant fragments render it possible to ascertain their general characteristics, functions and features, on the basis of which they can be dated to particular epochs.

Baptismal fonts have not been identified. Rare samples surviving from the 19th century are two metal baptismal fonts in Lesnovo.[126]

Smaller stone fonts found in Studenica probably stood in the altar and were used for washing of the hands of bishops, or washing of the offertory table and objects on it, as was the custom from the early Christian period.[127]

Phialai existed in Studenica and the Holy Archangels near Prizren; they could have been situated in other monasteries, too. The *Lesser Blessing of the Waters*, which was employed for ablution, was performed in them. In some monasteries, fountains in courtyards may have been invested with that function.

The majority of extant data relate to font for Theophany holy water. They were placed in church narthexes, in most instances in their southeast sections (table II). On the wall behind the font, in its vicinity, was a family portrait of sovereigns, or the entire Genealogical tree.[128] This idea seems to have been introduced in the Serbian church by Saint Sava. Scenes in the surrounding frescoes include the life of the Virgin, Christ's Baptism, Old Testament scenes, the Tree of Jesse and many others, connecting blessed water with the concepts of illumination and wisdom. With this water, as is sung in the *troparion* during the performance of the *Great Blessing* on the eve of Theophany, the spirit of wisdom is accepted, the spirit of reason, the spirit of divine fear which illuminates us "...мы же поємь троп(арь). глас(ь).и ·глас(ь) г(о)с(подь)нь на вол(а)хь выпиєть и гл(агол)єт(ь). приидите и примѣте вси д(оу)хь прѣмоудрос(ти). д(оу)хь разоума д(оу)хь страха б(о)жиꙗ просвѣтившаго се на нас(ь)...".[129]

All fonts are made of good quality stone, most frequently marble. They consisted of a base, a round column, basin and a lid. Many of them stood on a special pedestal.

They differed in size, the relationship of parts towards the whole, details and utilized ornaments (table II). Fonts in the royal endowments of the Nemanjićs, in the seat of the Archbishopric in Peć and the Metropolitan in Belgrade have more opulent decoration than their counterparts in the churches of feudal lords. Besides this, ornamentation on fonts is more complex in churches with lavish plastic decoration. Of surviving medieval fonts only the one in Treskavac displays a carved-in text from the service on Theophany, while the pedestal of the font from Marko's monastery features the year in which it was made.[130]

The oldest fonts are from thirteenth-century royal mausolea. Of them, only the one in Sopoćani has survived almost in its entirety and has been dated with certainty. Of others, only individual fragments are extant. As regards fonts dating from the beginning of the 14th century, solely the font from the Patriarchate of Peć has been preserved in its entirety.

Plinths of the fonts are square. Corners of thirteenth-century specimens are adorned with leaves. Judging by the example from Sopoćani, in that period columns were low, basins more elongated and had sprawling profiles. Most frequently, four simple double crosses on a stepped pediment are carved in relief on lids. In Mileševa, on the top of the lid is the fifth, Greek cross, with cut-in edges; an identical specimen takes up the same place in Gradac. It has not been clarified what the number of crosses depended on, that is, whether the issue in question was invested with symbolic meaning, or if it was the creation of sculptors.[131] In Arilje, relief crosses with a slanting lower arm (Papal cross) were employed for the first time. Until the font in Arilje, the joint of the vessel and the lid was a flat surface, without a lip against which the lid leaned.

Fonts from the beginning of the 14th century are of larger dimensions, and their relief is more complex. The arms of three or four crosses on the lid end in foliage. On the sample from Peć, fields between the crosses are divided by simple bands, while these surfaces in Banjska feature acanthus leaves along the rim of the lid.

In southern regions of the medieval Serbian state fonts are more modest and take a different shape which is to last, with minor alternations, until the mid-17th century. They are usually without a base, vessels are smaller, lids are without crosses, but have a small, cylindrical ornament on the apex. In Marko's monastery, it terminates in a cone, on which slanting rinceau stripes are carved, so that it recollects a small roof or an ornament on Islamic domes.

On the broad territory of the renewed Patriarchate of Peć, in the 16th and 17th centuries shapes of fonts were carved emulating the model of their medieval counterparts.

[125] Н. Катанић, *Декоративна камена пластика моравске школе*, Београд 1988, 217.

[126] С. Габелић, *Старине манастира Леснова*, Зборник н. с. 2, средњовековна уметност, Музеј на Македонија (Скопје 1996), 110.

[127] А. Јуришић, *Нова Павлица*, Београд 1991, 18 , 19, сл. 9.

[128] For compositions on which the Family tree of the Nemanjics is represented cf.: E. Haustein, *Die Nemanjidenstammbaum*, Bonn, 1989, 193-224.

[129] Архиепископ Никодим, Типикъ, 78[6].

[130] The 16th-century font in Končulići also displays the text of the kondakion from the Service on Theophany. Д. Поповић, *Агиазма у Кончулићима*, Зборник радова посвећен Ђорђу Трифуновићу (in press).

[131] Three crosses perhaps designate the Holy Trinity in whose name water is blessed, and for four or five crosses another interpretation ought to be provided.

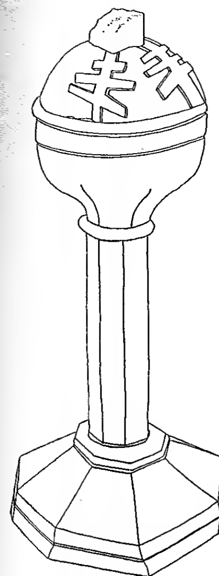


Fig. 26 Font in Krepičevac (drawing I. Kostić)

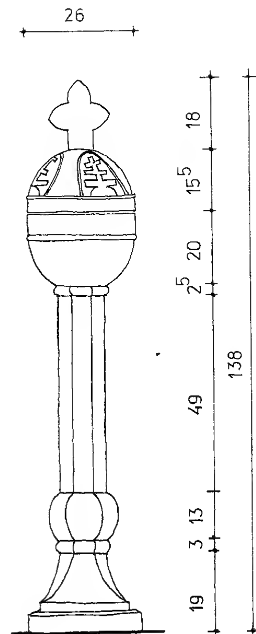


Fig. 27 Annunciation of Kablar - appearance of the font (O. Kandić)

They are smaller, and the relationship between parts and details are different. Their bases are square, occasionally eight-sided (in the monastery of Krepičevac – fig. 26), of more complex profiles and truncated upper parts of angles, frequently with spherical or segmented endings (fonts in Morača, the Annunciation of Kablar,[132] (fig. 27), Pustinja,[133] Kastaljan,[134] Lapušnja,[135] Končulići,[136] and elsewhere). All columns are eight-sided. Exceptionally, the font in the Trinity of Pljevlja does not have a column at all.[137] Vessels are small in diameter, and lids feature three or four relief crosses. At the top of the calotte is a trefoil, a cross or a small cupola in an upright position. Many fonts from this period, carved either for renewed medieval churches of for new ones, survive either in their entirety or in parts. The majority of them have not been presented in scientific publications. The function of the fonts remained the same from first Serbian churches to the present day. Changes in form related only to ornamental details and size. All of them indicate that these fonts were an important element in the church, always treated with special attention.

[132] С. Пејић – Б. Пешић, *Благовештење Кабларско. Првобитна просторна структура и ентеријер*, Зограф 24 (Београд 1995) 103.

[133] Manuscript of M. A. thesis Monastery Pustinja by Svetlana Pejić, defended at the Faculty of Philosophy in Belgrade.

[134] Ibidem.

[135] Documents of architect Ivan Kostić, the Institute for the protection of monuments in Serbia – Belgrade.

[136] Д. Поповић, *op. cit.*

[137] С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 45.

Посуде за освећену воду у српским средњовековним црквама

Оливера Кандић

У српским црквама преостале су, целе или у деловима, камене посуде за осаећену воду, различитих величина и облика. У литератури су дуго сматране за крстионице. Од недавно се о њима говори као о посудама за освећену аоду. Овом приликом је учињен покушај да се о таквим посудама прикупи и разврста доступан материјал и да се изложе сазнања о њиховом значењу и употреби.

Освећена аода имала је велики значај од почетка развоја хришћанства. Њено освећење вршено је у разним приликама, да би Божјим благословом добила силу која служи очишћењу душе и тела, опроштају грехова, исцељењу болести, одагнавању видљивих и невидљивих непријатеља, очишћењу природе од свих зала. Обреди водоосвећења, самостално или у саставу свете тајне крштења и многих молитвословља, примењивали су се, уз извесне корекције, до данас. Место, простор и начин освећења воде и њеног коришћења били су разиоврсни. Посебна моћ приписивана је води освећеној за празиик Богојављења, који се слави за успомену на Христово крштење.

У манастирима и црквама, посуде у које је та вода прихватаиа, одлагана или чувана, налазиле су се на разиим местима: у олтару, у западним деловима цркве и споља на извору, чесми или фоитани где је вода углавном текућа. Посуде у олтару употребљаване су за прање руку свештеника (у проскомидији) и архијереја, прање часне трпезе и предмета на њој. У припрати је освећиваиа вода чином Великог освећења једиом годишње, иа иавечерје Богојављења. Прописи из XI века налагали су да се та вода чува у посебној посуди с поклопцем, да се ие би изгубила сиага њене светости. Кад је Јерусалимски типик потиснуо Студитски, уведено је Велико освећење воде и ујутру на дан Богојављења, иа извору.

Називи посуда у којима је освећивана вода нису били устаљеии ни у изаорима, ни у литератури. Ипак, најчешће је израз *фијала* коришћеи за фонтаие. Оне су грађене у ранохришћаиском периоду, познате су и у средњовековиој Византији, а на Светој Гори су иастајале од XI до XIX века. У њима је вода освећиваиа чином *Малог освећења* иа почетку сваког месеца и служила је монасима за очишћење и оздрављење. За посуде у припратама употребљавани су иазиви *лутир*, *фијала, агијазма* и *посуда за Богојављенску воду*. Назив *крестилница* коришћеи је за фијалу у Хиландару и за агијазму у Марковом маиастиру, иако се ни у једној од тих посуда иије крштавало. Велико освећење воде и крштење, имају много сличности. Литургичка служба водоосвећења иастала је из чина крштења, и оба ритуала се врше у име Свете Тројице. Крштењем се душа човечија чисти од прародитељских грехова, а Богојављенска вода прочишћује душу и обиавља дејство крштења. Блискост ова два обреда је вероватно разлог што су у не-ким текстовима поистовећеии иазиви посуда и простора у којима су обреди обављани, као што је, изгледа, случај и програм сликарства у њиховом окружењу. Употребе тих вода се, међутим, разликују. Оие не могу да се замењују и за њих не може да се користи иста посуда. У воду крштења се улива уље и она се просипа на одређеио место после сваког крштења. У Богојављенску воду се не додаје уље и она се чува, због чега и та посуда мора да има поклопац.

Најстарији писани подаци о освећивању воде на Богојављење у српској Цркви налазе се у Јерусалимском типику, који је 1319. године превео архиепископ Никодим. У њему су прописаиа два *Велика освећења воде* – на навечерје у цркви и на дан празника иа извору. Та правила, као и Јерусалимски типик на снази су до даиас.

Свети Сава је, као архимандрит у Студеници, после повратка из Хиландара, увео у српске цркве иека правила и обичаје Свете Горе. Вероватно је по његовој замисли испред Богородичине цркве у Студеници саграђеиа фијала по угледу иа светогорске и са истом функцијом. Може се претпостави да је у припрати стајала посебиа посуда с поклопцем, чији су се делови сачували. Она је служила за Богојављенску воду. Делови фијале иађеии су још само у Светим Арханђелима код Призрена.

Место посуда за Богојављенску воду било је у припратама. На зиду иза посуде или у њеној непосредној близиии био је насликаи владар с породицом или његово геиеалошко стабло. Изгледа да је такав програм увео у српску цркву Свети Сава. Остале сцеие иа фрескама у окружењу биле су из живота Богородице, Крштење Христово, старозаветие сцене, Лоза Јесејева и друге, којима се повезује осаећеиа вода с појмовима просвећења и премудрости. Све посуде су исклесане од камена. Састојале су се од базе, округлог стуба, реципијента и поклопца, а иеке су стајале иа посебном постаменту. Разлике међу њима су у величини, одиосу делова према целиии, појединостима и коришћеним украсима. Посуде у краљевским задужбииама Немањића и архиепископским седиштима обрађене су богатије од оних у властеоским црквама. Поклопци посуда из XIII века имају рељефне, двоструке или троструке крстове на степенастом постољу. На почетку XIV века посуде су веће, а њихов рељеф је сложенији. Оие у јужним областима српске средњовековне државе су скромније, мање и без базе. На поклопцу немају крстове, већ им је на врху мали, цилиндрични украс. После обиове Пећке патријаршије, у XVI и XVII веку, посуде су мале, иа високом осмостраном стубу, а на врху поклопца имају тролист, крст или куполицу.

Church Architecture in the Despotate of Epirus: The Problem of Influences

Panayotis L. Vocotopoulos

UDK 726.033.2 (495.33)"12"

The aricle deals with the various influences discernible in the ecclesiastical architecture of the Despotate of Epirus (XIIIth c.). According to the analysis given in the text, the antecedents of the church architecture of this byzantine state must be sought in the local tradition and in the Helladic school, but also in the architecture of Constantinople, Macedonia and the West.

A notable local school of architecture flourished in the thirteenth century in the state founded in western Greece after the dismemberment of the Byzantine Empire by the participants in the Fourth Crusade. That state, ruled by the Komnenos Doukas family related to the Byzantine emperors Isaakios II and Alexios III, and commonly called in modern research the Despotate of Epirus, had its capital in Arta, expanded very rapidly and almost succeeded in recapturing Constantinople from the Latins.[1] Few buildings are ascribed to the first three decades of the thirteenth century, the period of consolidation and expansion of the new state. An important building activity is witnessed during the reign of Michael II (c. 1231-1268), when the Despotate was gradually confined to western Greece and Thessaly, and that of his son Nikephoros (1268-1296), otherwise a period of decline. No noteworthy structures were erected after the fall of the Komnenodoukas dynasty in 1318.

If one excepts the pioneering but obsolescent articles of Friderikos Versakis and Demetrios Evangelidis, both classical archaeologists,[2] the foundations for the study of the architecture of the Despotate were laid by the prominent Greek architectural historian Anastasios Orlandos, who, however, published only books and articles on individual monuments.[3] The publication or reassessment of various monuments of that school proceeds thanks to the works of scholars such as Charalampos Bouras,[4] Aleksander Meksi,[5] Pirro Thomo,[6] Myrtali Achimastou-Potamianou,[7] Nikolaos Nikonanos (for the monuments of Thessaly),[8] Horst Hattensleben,[9] Lioba Theis,[10] Evangelia Papatheophanous-Tsouri,[11] Aphrodite Pasali[12] and the author of the present paper,[13] who also attempted short overall surveys of the architecture of the Despotate.[14] They had been preceded by the entry "Epiros" of the late Professor Demetrios Pallas in the *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*,[15] a survey of Byzantine architecture in the thirteenth century by the *Jubilar* of the present volume,[16] and the relevant section of Cyril Mango's book on Byzantine architecture.[17] George Velenis formula-

---

1 On the history of the Despotate of Epirus see mainly D. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford, 1957; P. Soustal-J. Koder, *Nikopolis und Kephallenia* (TIB, 3), Vienna, 1981, 59-70; D. Nicol, *The Despotate of Epiros 1267-1479*, Cambridge, 1984; and idem in M. B. Sakellariou (ed.), *Epirus. 4000 Years of Greek History and Civilization*, Athens, 1997,198-222.

2 See e.g. F. Versakis, *Βυζαντιακὸς ναὸς ἐν Δελβίνιοῳ*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 1, 1915, 28-44; D. Evangelidis, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἠπείρου*, Ἠπειρωτικὰ Χρονικά, 6, 1931, 258-274; idem, *Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησία τῆς Ἁγ. Κυριακῆς τοῦ Γαρδικίου (Παραμυθιᾶς)*, Ἀφιέρωμα εἰς τὴν Ἤπειρον εἰς μνήμην Χρίστου Σούλη, Athens 1956, 129-136.

3 Apart from his monograph on the Paregoritissa (*Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης*, Athens 1963) and from the second volume of his periodical Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, published in 1936 and devoted to the monuments of the region of Arta, see *Μνημεῖα τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου. Ἡ Παναγία Βελλᾶς*, Ἠπειρωτικὰ Ηρονικά, 2, 1927, 153-169; *Ἐκ τοῦ βυζαντινοῦ κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, ibid., 5, 1930, 7-8; *Ἡ Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας*, ABME, 1, 1935, 5-40; *Ὁ ἐν Ἀκαρνανίᾳ βυζαντινὸς ναὸς τῆς Παλαιοκατούνας*, ABME, 9, 1961, 21-42; *Τὸ φρούριον τοῦ Ἀγγελοκάστρου*, ibid., 54-72.

4 Ch. Bouras, *Ἅγιος Στέφανος Ριβίου Ἀκαρνανίας*, Ἐπιστηνονικὴ Ἐπετηρὶς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 3, 1968, 41-56.

5 See e.g. his articles *L'architecture de l'église de Mesopotame*, Monumentet, 3, 1972, 47-94; *Les trois églises byzantines de Berat*, ibid., 4, 1972, 59-102; *L'architecture de l'église de Perondi et sa restauration*, ibid., 5-6, 1973, 19-42; *Nouvelles données sur l'église de Mesopotame*, ibid., 10, 1975, 151-159.

6 P. Thomo, *Deux monuments de notre architecture médiévale. Les églises cruciformes à coupole de Kosine et de Berat*, Studime Historike, XXVI.4, 1972, 51-62.

7 M. Achimastou-Potamianou, *Νέα στοιχεῖα περὶ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ντίλιου εἰς τὴν Νῆσον τῶν Ἰωαννίνων*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 24, 1969, fasc. A, 152-175.

8 N. Nikonanos, *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας ἀπὸ τὸ 10ο αἰώνα ὡς τὴν κατάκτιηση τῆς περιοχῆς ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1393*, Athens 1979.

9 H. Hallensleben, *Die architekturgeschichtliche Stellung der Kirche Sv. Bogorodica Peribleptos (Sv. Kliment) in Ohrid*, Musée Archéologique de Macédoine. Recueil des Travaux, VI-VII, 1967-1974 (Mélange Dimče Koco), 297-316.

10 L. Theis, *Die Architektur der Kirche Panagia Paregoretissa in Arta/Epirus*, Amsterdam 1991.

11 E. Papatheophanous-Tsouri, *Ἡ ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης Νήσου Περιθείας στὴν Κέρκυρα*, Ἠπειρωτικὰ Χρονικά, 24, 1982, 183-202.

12 A. Pasali, *Ἡ Μεγάλη Παναγιὰ στὴν Παραμυθιὰ Θεσπρωτίας*, DChAE, 19, 1996-1997, 369-393.

13 P. L. Vocotopoulos, *Παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς Παναγίας τοῦ Μπρυώνη*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 28, 1973, fasc. A, 159-168; idem, *Ὁ ναὸς τοῦ Παντοκράτορος στὸ Μοναστηράκι Βονίτσης*, DChAE, 10, 1980-1981, 357-377; idem, *Ὁ ναὸς τῆς Παναγίας στὴν Πρεβέντζα τῆς Ἀκαρνανίας*, Byzantium. Tribute to Andreas N. Stratos, Athens 1986, I, 251-275. Reports on the excavation of the very important Pantanassa near Philippias have appeared in AAA, V, VI and X (1972, 1973, 1976) and in Praktika 1977, 1987-1994, 1996.

14 P. L. Vocotopoulos, *L'architettura bizantina nelia Grecia occidentale di terraferma*, in: A. Alpago Novello-G. Dimitrokallis (ed.), *L'arte Bizantina in Grecia*, Milano 1995, 8389; idem, *Local Schools in Middle and Late Byzantine Architecture*, in: Byzantium. Identity, Image, Influence, XIX International Congress of Byzantine Studies, Copenhagen 1996, 504-505; idem, *Art under the "Despotate" of Epirus*, in: Epirus. 4000 Years of Greek History and Civilization (as in note 1), 224-229.

15 RbK, 11, col. 257-283, 289-316, 323-326.

16 V. Korać, *L'architecture byzantine au XIII^{e} siècle*, L'art byzantin du XIII^{e} siècle. Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967,14-15.



Fig. 1 Arta, St Nicholas Rodias. Exterior from the southwest

ted sagacious remarks on the school of the Despotate,[18] while Constantine Tsouris included a short history of the architecture of northwest Greece in his excellent doctoral thesis on the brick decoration of the monuments of that region during the Late Byzantine period.[19] The latest survey of the architecture of the Despotate is to be found in the recent *Architecture of the Byzantine World* by Professors Vojislav Korać and Marica Šuput.[20]

The architecture of the Despotate was rooted in the tradition of the Pre-Helladic school which flourished in the eighth, ninth and tenth century in southern Greece, the Peloponnese and Epirus[21], but assimilated various influences, and affected in its turn neighbouring regions, such as Thessaly and Western Macedonia, which had been incorporated for shorter or longer periods in the state of the "Komnenodoukades".[22] My contribution to the volume of *Zograf* dedicated to Professor Korać will investigate the various influences discernible in the ecclesiastical architecture of the Despotate.

The architecture of the Despotate of Epirus is characterized by the great variety of church types used. The more common ones are the cross-in-square, the cross-vaulted church and the aisleless chapel.

Most cross-in-square churches belong to the variant, where the dome is supported by the walls separating the sanctuary from the prothesis and diakonikon, and by two columns or piers. This variant, attested in St Nicholas Rodias near Arta (fig. 1),[23] St George at Angelokastron in Aitolia,[24] the church of the Pantokrator at Monastiraki in Akarnania,[25] the Panagia (Red Church) at Voulgareli,[26] and also in buildings of nearby regions imitating Epirote models like the Omorphokklisia near Kastoria[27] or the Holy Trinity and the Vlacherna at Berat,[28] is typical of the Helladic school prevailing in southern Greece during the eleventh, twelfth and thirteenth centuries.[29] The Megali Panagia at Paramythia also belongs to that type, but has a longitudinal barrel vault instead of a dome.[30] The corner bays are covered either by longitudinal barrel vaults, typical of the Helladic school, or by domical vaults, which are also often encountered in two-column cross-in-square churches in southern Greece.[31] The type of the single-naved cross-in-square chapel of St Stephen at Rivion (Akarnania) is encountered mainly in the Aegean islands and Cyprus, but its masonry and formal elements imitate south Greek models.[32] Two churches, the Pantanassa near Philippias (fig. 2) and the initial Paregoritissa, belong to the composite four-column variant with extra bays for the sanctuary, characteristic of Constantinopolitan architecture.[33] Although there are also many examples of this variant in the Helladic school, other metropolitan features of these churches, e.g. the four subsidiary domes or the blind arches and niches articulating their exterior, point to the school of Constantinople. Velenis, however, suggests that the immediate models used by the Epirote builders must be sought not in the capital itself but in Lascarid architecture and more specifically in Church E of Sardis.[34]

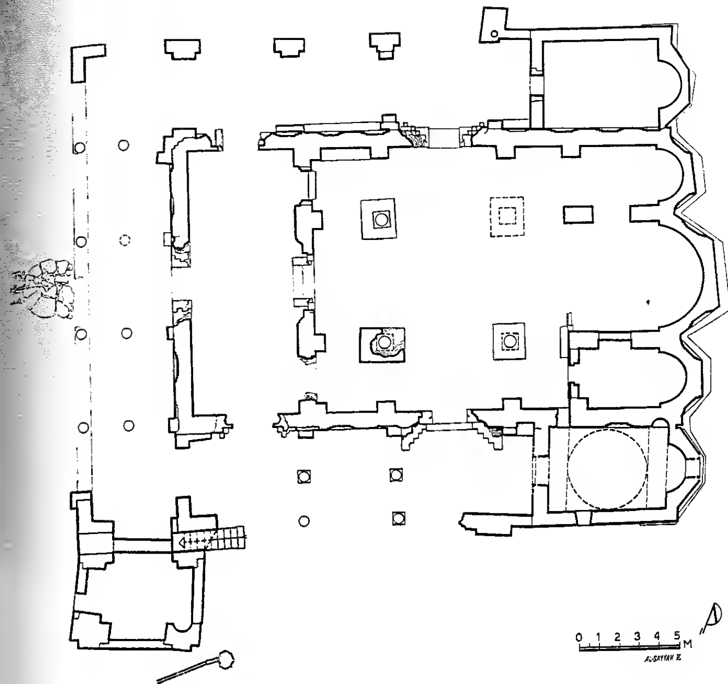


Fig. 2 Pantanassa. Ground plan

Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 4th revised edition, New Haven-London 1986, does not examine the monuments of the Despotate of Epirus as a separate group.

18 G. Velenis, *Hermeneia*, 41-44, 97-98, 126-127, 186-189, 270-273, 299-300; idem, *Thirteenth-Century Architecture in Epirus*, 279-285.

19 K. Tsouris, *Diakosmos*, 209-227.

20 V. Korać - M. Šuput, *Arhitektura Vizantijskog Sveta*, Belgrade 1998, 318-328.

21 P. L. Vocotopoulos, *Architecture of the 7th-10th cent.*

22 See K. Tsouris, *Diakosmos*, 224-226, and P. L. Vocotopoulos, *Art un-*

23 A. K. Orlandos, *Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιᾶς*, ABME, 2, 1936, 131-147.

24 Idem, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας*, ABME, 9, 1961, 68-73.

25 P. L. Vocotopoulos, *Ὁ ναὸς τοῦ Παντοκράτορος στὸ Μοναστηράκι Βονίτσης*, DChAE, 10, 1980-1981, 357-377.

26 H. Hallensleben, *Die architekturgeschichtliche Stellung der Kirche Sv. Bogorodica Peribleptos* (note 9), 304-315.

27 E. Stikas, *Une église des Paéologues aux environs de Castoria*, BZ, 51, 1958, 100-112.

28 A. Meksi, *Les trois églises byzantines de Berat*, Monumentet, 4, 1972, 59-102.

29 The term "Helladic school" is to be preferred to the current "Greek school", which has sometimes been misinterpreted as referring to a national Greek school, thereby implying that the buildings of other regions of the Byzantine realm, such as Constantinople, Asia Minor or Thrace were not built by Greeks. There is no up-to-date comprehensive treatment of that school. One has to refer to G. Millet's pioneering work *L'école grecque dans l'architecture Byzantine*, Paris 1916, and to numerous articles by H. Megaw, A. Orlandos, Ch. Bouras and other scholars.

30 A. Pasali, *Ἡ Μεγάλη Παναγιὰ στὴν Παραμυθιὰ Θεσπρωτίας*, DChAE, 19, 1996-1997, 369-370, fig. 1-3,5-6.

31 S. Mamaloukos, *Παρατηρήσεις στὴν διαμόρφωση τῶν γωνιακῶν διαμερισμάτων τῶν δικιονίων σταυροειδῶν ἐγγεγραμμένων ναῶν τῆς Ἑλλάδος*, DChAE, 14, 1987-1988, 189-204. Barrel-vaults are used at St Nicholas Rodias, the Panagia at Voulgareli, the Omorphokklisia, the Megali Panagia; domical vaults in the Pantokrator near Monastiraki, St George at Angelokastron, the Holy Trinity at Berat.

32 Ch. Bouras, as in note 4.

33 On the Pantanassa, founded by Michael II in the 1240s, see P. L. Vocotopoulos, in AAA and Praktika, as in note 13. On the Paregoritissa see A. K. Orlandos, *Paregoritissa* and L. Theis, op. cit. (note 10). G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in Epirus*, 280-281, and L. Theis have proved that the existing building, dated to the early 1290s, incorporates the lower part of a mid-thirteenth century church. Theis and K. Tsouris (*Diakosmos*, 242 note 80) believe that the original Paregoritissa was a church on squinches, while Velenis argues that it was a composite cross-in-square structure. Mrs. B. Papadopoulou of the Ephoreia of Byzantine Antiquities of Ioannina informs me that trial trenches indicate that Velenis' view is the correct one.



Fig. 3 Arta, Kato Panagia. Exterior from the southeast

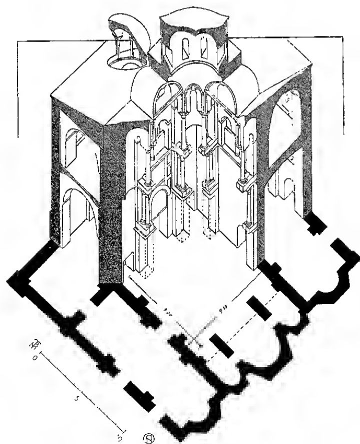


Fig. 4 Arta, Paregoritissa. Isometric view (after Orlandos)

Three of the eleven surviving three-aisled cross-vaulted churches with one pair of columns (the Panagia tou Bryoni near Arta,[35] the Taxiarches at Kostaniani[36] and St Demetrius in the region of Phanari[37]), and the Kato Panagia in Arta, where the aisles are separated by three pairs of columns (fig. 3),[38] were erected in the Despotate of Epirus, while the Porta Panagia in Thessaly, which imitates the Kato Panagia, was built by the local ruler John Doukas, an illegitimate son of Michael II.[39] The Panagia tou Bryoni is dated to 1238, while the Kato Panagia (and also the single-naved cross-vaulted church of the Transfiguration near Ga-

[34] G. Velenis, ibid., 281. On the Sardis church see H. Buchwald, *Sardis Church E. A Preliminary Report*, JÖB, 26, 1977, 264-299; idem, *Church E at Sardis and the Contribution of Asia Minor to the Architectural Vocabulary of the 13th Century*, Actes du XVe Congrès International d' Études Byzantines, IIA, Athens 1981, 93-98.

[35] A. K. Orlandos, *Ἡ Παναγία τοῦ Μπρυώνη*, ABME, 2,1936, 51-56; P. L. Vocotopoulos, *Παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς Παναγίας τοῦ Μπρυώνη*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 28, 1973, fasc. A, 159-168. G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus*, 279-280, identifies the original church as a cross-vaulted structure.

[36] D. Evangelidis, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἠπείρου*, Ἠπειρωτικὰ Χρονικά, 6, 1931, 258-274.

[37] P. L. Vocotopoulos, *Ἡ πλίνθινη ἐπιγραφὴ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Φανάρι τῆς Ἠπείρου.*, Ἑλληνικά, 39, 1988, 164-167. A monograph on this monument is being prepared by the author of the present paper.

[38] A. K. Orlandos, *Ἡ Μονὴ τῆς Κάτω Παναγιᾶς*, ABME, 2, 1936, 70-8. In this church the central bay of the transverse vault is raised above its lateral bays.

[39] Idem, *Ἡ Πόρτα-Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας*, ABME, 1, 1935, 5-40.

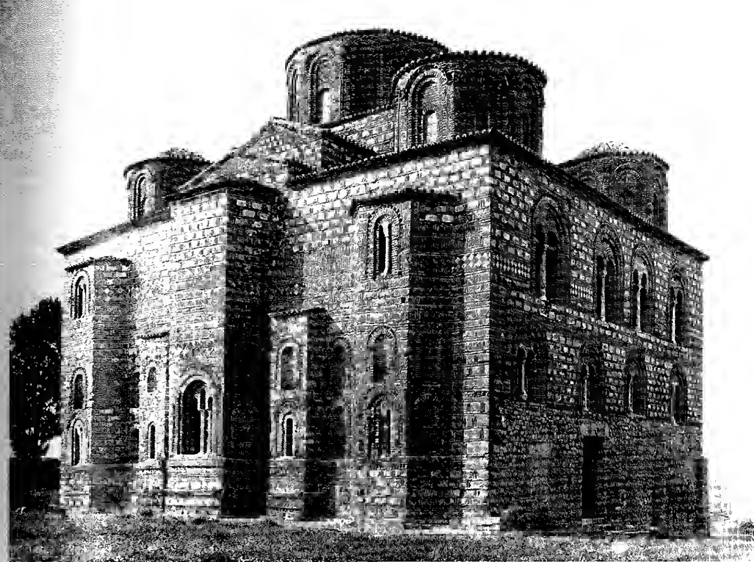


Fig. 5 Arta, Paregoritissa. Exterior from the northeast

laxidi[40]) were built by Michael II, probably in the 1240s; they therefore belong to the early examples of that type, which was confined to southern Greece, Epirus, Thessaly, the region of Ochrid and some Aegean islands.[41] One might be tempted to assign to Epirus the invention of that church type, but examples in other regions, not dated by inscriptions or written sources – such as St George at Androussa in Messenia, dated by Bouras to the early thirteenth century[42] – may be earlier than the firmly dated ones and there are hints of a possible Western origin of the type.[43]

Aisleless chapels are usually timber-roofed, as was the rule during the preceding period in mainland Greece.[44] The type was mainly used for modest structures and most examples preserved are situated far from urban centres.

In the Paregoritissa, one of the most original creations of Byzantine architecture, combining an octagon with a cross-in-square, the central space is higher than it is wide, as is the



Fig. 6 Mesopotamon, St Nicholas. Reliefs of a tree and a lion on the east façade

rule in Gothic buildings (fig. 4).[45] The exterior of the building does not correspond to the layout of the interior, contrary to Byzantine practice (fig. 5). The massive cubic structure, with flat surfaces and two rows of big double-light windows, recalls Italian *palazzi* of the Early Renaissance.

The church of St Nicholas at Mesopotamon is also unique in its plan. It is a twoaisled structure with two domes in each aisle, supported by a single column in the centre,

[40] P. L. Vocotopoulos, *Παρατηρήσεις στὸν ναὸ τοῦ Σωτῆρος κοντὰ στὸ Γαλαξείδι*, DChAE, 17,1993-1994,199-210.

[41] On cross-vaulted churches see A. K. Orlandos, *Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος*, ABME, 1, 1935, 41-50; H. M. Küpper, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, Amsterdam 1990; M. Doris, *Πρόταση γιὰ τὴν τυπολογία τῶν σταυρεπιστέγων ναῶν*, Athens 1991.

[42] Ch. Bouras, *Ὁ Ἅγιος Γεώργιος τῆς Ἀνδρούσης*, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, 2, Athens 1964, 270-285.

[43] See for example H. M. Küpper, *op. cit.*, 90-91, 151-155.

[44] St Basil at Arta, the Alychniotissa near Vonitsa, St George near Stamna in Aitolia, St Nicholas Ntiliou on the island of Ioannina, the Kokkini Panagia near Konitsa, St Kyriaki in Gardiki, St Catherine in northern Corfu were all timber-roofed, while the Holy Apostles near Neromanna in Aitolia is barrel-vaulted. On single-naved churches of the Middle Byzantine period see P. L. Vocotopoulos, *Architecture of the 7th-10th cent.*, 105-106.

[45] A. K. Orlandos, *Paregoritissa*, passim.



Fig. 7 Vlacherna. Upper part of the north apse from the southeast

and had originally two apses. A narthex covered by three domical vaults communicates with the aisles through a colonnade. The appearance of the building is even more clumsy than that of the Paregoritissa. The lower part of the exterior is faced with neatly hewn marble blocks, decorated with real and imaginary animals, carved in low relief in romanesque style (fig. 6).[46]

Many churches did not originally have a narthex. When they do, it is generally of modest size. An exception is the katholikon of the monastery of the Panagia at Molyvdoskepastos, where the narthex is much larger than the triconch-shaped naos. The Molyvdoskepastos narthex is also exceptional because of its longitudinal cross-vaulted form.[47] Narthexes are usually tripartite, with lateral bays covered by transverse barrelvaults, as in the Helladic school, but in the central bay the higher longitudinal barrel-vault customary in southern Greece is usually replaced by a domical vault.

In four churches – the Kato Panagia, the Porta Panagia, the Megali Panagia at Paramythia and the church at Mesopotamon – the narthex is not separated from the naos by a wall.[48] Such an arrangement is attested in St Nicholas in Korthion on the island of Andros,[49] survives in the seventeenth-century St Menas at Monodendri in Epirus,[50] and was also used in Southern Serbia at Staro Nagoričino, Matejče, Psača and Markov Manastir.[51]

Many churches of the Despotate are flanked from the mid-thirteenth century onwards by porticos, which are either contemporary with the churches they flank, as in the second phase of the Paregoritissa and the church of the Virgin at Preventza (Akamania), or were added later, as in the church of St Theodora at Arta, and at Pantanassa near Philippias. They may be symmetrical, as in the Paregoritissa and the church of Christ Pantocrator at Monastiraki, near Vonitsa, or they may not, as at Pantanassa (fig. 2) and St Demetrius in the region of Phanari. They are either open, as in the Pantanassa and in St Theodora at Arta, or closed, as in the Paregoritissa and the Panagia at Preventza. Chapels are often positioned at the East end of the lateral porticoes.[52]

Ambulatories, lateral porticos and chapels are alien to the local tradition. Symmetrical lateral chapels appear in the early tenth century in the church of Constantine Lips in Constantinople; they are combined with lateral porticos or an ambulatory in the early churches of the Rus', which follow Constantinopolitan models,[53] and are attested during the Palaiologan period in the capital, Thessaloniki, Serbia and Mistra. The examples in Mistra, Thessaloniki and Serbia are later in date than those in Epirus. We therefore deal with a Constantinopolitan feature adopted by Epirote builders during the reign of Michael II, which became very popular under Nikephoros I.

A transverse vaulted passage may lead from the entrance of the loggia to a lateral door of the naos, e.g. at Preventza, Monastiraki, Mesopotamon and St Basil at Arta. The same happens at the Omorphokklisia near Kastoria. Such an arrangement is attested in the ruined chuch at Dil-skelesi in Bithynia which, judging from its five-sided apses, should be dated after the eleventh century.[54] It is more probable that the monuments of the Despotate follow also in this respect a metropolitan tradition than vice versa.

Two masonry techniques prevail in the Despotate: The cloisonné technique on the one hand, and on the other roughly hewn stones in regular courses alternating with single brick courses, with horizontally laid brick fragments added to fill the vertical joints (fig. 3, 7). This masonry technique, rooted in the local tradition,[55] is practically confined to Epirus. Cloisonné, which is more widespread, employs dressed stones in regular courses, framed horizontally and vertically by bricks; it is encountered all over the Despotate, often with double vertical bricks (fig. 5).[56] It is a hallmark of the Helladic school, but its origins may be traced to the Early Christian period[57] while its immediate antecedents are found in the late-ninth and early-tenth century churches of Kastoria, where, however, the stones are roughly hewn.[58] It is encountered in the southern parts of the Despotate already in the early eleventh century[59] and should be ascribed to the influence of the Helladic school.

The original core of the church of Pantanassa, built by Michael II of Epirus in the mid-thirteenth century, and the ruined and poorly documented St Demetrius at Molyvdoskepastos, are built of alternating courses of roughly hewn stones and of bricks.[60] This is a metropolitan feature, encountered only occasionally outside Constantinople and the neighbouring provinces of Bithynia and Thrace.[61] The use of the recessed course technique, typical of Constantinopolitan architecture but already attested in Thessaloniki in the Panagia Chalkeon, dated 1028,[62] has been observed in the brick courses of the Pantanassa,[63] the arches of the apse windows of the Koimesis at Molyvdoskepastos[64], and also in some arches and brick bands in the castle of Berat, belonging to the structures erected by the despot of Epirus Michael I (c. 1204-1215).[65]

Barrel vaults, usually made of brick, predominate; groin vaults are encountered in some buildings, as the Paregoritissa, the narthex of the Megali Panagia at Paramythia, the West portico of the Pantanassa and the greater part of the ambulatory of St Theodora in Arta. In the Pantanassa and St Theodora the groin vaults have stone ribs, which are decorated in the Pantanassa by two convex mouldings, with a wedge-shaped projection between them.[66]

Apses are usually three-sided, as in the Helladic school. Rounded apses, typical of the Pre-Helladic school,[67] survive in minor monuments, like St Nicholas Ntiliou on the island of the Lake of Ioannina or a chapel of the monastery of St Demetrius in the plain of Phanari. In the Megali Panagia at Paramythia the central apse is three-sided while the lateral ones are rounded; this is a feature encountered in many churches of different periods in many regions.[68] In the church of Paramythia it was perhaps borrowed from the ruined St Photeine in nearby Photike.[69] In a few cases the apse has a different form in its lower and upper part: rounded and five-sided in the north apse of the Vlachema near Arta, rounded and seven-sided in the church of St Demetrius at Molyvdoskepastos, five- and three-sided in the main apse of St Demetrius in the Phanari region. The five-sided apses of the original St Nicholas at Mesopotamon and of the Panagia at Molyvdoskepastos are probably inspired from Macedonian models.

It is noteworthy that the apses of the twin churches of St Nicholas and the Taxiarches at Mokista in Aitolia, of the late thirteenth century, are rectangular.[70] Three explanations have been advanced for the occurrence of this uncommon feature in some Byzantine churches: Westem influence, although the rectangular apses of Frankish churches are much larger and have a different use, the imitation of Syrian models of the Early Christian period, and constructional considerations.[71] In our case the reason for the adoption of that unusual form is probably the reuse of large ancient ashlar blocks.

Three-sided apses are often enlivened by blind arches in ther lateral facets. This is a practice alien to the Pre-Helladic and the Helladic school. Three-sided apses with blind arches are first attested in Macedonia in the twelfth century (St. Demetrius at Aiani). In Epirus the lateral blind arches, current from the mid-thirteenth century onwards, are sometimes lower than the window of the central facet, imitating some three-sided apses in churches of the Despotate with windows on each facet, where the central window is higher, especially under Michael II.[72] The three-sided apses of the Paregoritissa, articulated by blind arcades and niches in two tiers, are probably derived from Constantinopolitan models (fig. 5).

The churches of the Despotate have usually straight gables, as was the case in the Pre-Helladic and the Helladic school. Curved gables, reminiscent of metropolitan architecture, are encountered in the Red Church at Voulgareli (fig. 8), the church of St Demetrius at Phanari, and the church of the Virgin at Kosina near Premeti/Permet.[73] In some cases,

---

[46] A. Meksi, *L'architecture de l'église de Mesopotame*, Monumentet, 3, 1972, 47-94; idem, *Nouvelles données sur l'église de Mesopotame*, ibid., 10, 1975, 151-159.

[47] Other cross-vaulted narthexes are those of St George at Sfaka in Phthiotis, and of the katholikon of the monastery of the Panagia Spitaiotissa in the Zagori region north of Ioannina, dating however from 1665; see Ch. Bouras, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν Σφάκα Φθιώτιδος*, Ἐκκλησίες στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν Ἅλωση, III, Athens 1989, 171-177; E. Konkhylaki, *Ἡ Παναγία Σπηλαιώτισσα Ἀρίστης Ζαγορίου*, ibid., II, Athens 1982, 50, fig. 3-5.

[48] A. K. Orlandos, *Ἡ Μονὴ τῆς Κάτω Παναγιᾶς*, ABME, 2, 1936, 75, fig. 4; idem, *Ἡ Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας*, ABME, 1, 1935, 11, fig. 3-4; A. Pasali, *Ἡ Μεγάλη Παναγιὰ στὴν Παραμυθιὰ Θεσπρωτίας*, DChAE, 19, 1996-1997, 370, 379 fig. 3.

[49] D. Vassiliadis, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἄνδρου*, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς 1960, 18-19, fig. 2.

[50] P. L. Vocotopoulos, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι τοῦ Ζαγορίου*, Ἐκκλησίες μετὰ τὴν Ἅλωση, 1, Athens 1979, 111, fig. 4.

[51] A. Deroko, *Monumentaina i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Belgrade 1985, fig. 252, 257, 260, 262.

[52] P. L. Vocotopoulos, *Ὁ ναὸς τοῦ Παντοκράτορος στὸ Μοναστηράκι Βονίτσης*, DChAE, 10, 1980-1981, 370-373. L. Theis, op. cit. (note 10), 99-105, 108-109. Cf. Sl. Ćurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, University Park-London 1979, 80-85.

[53] V. Lazarev, *Regard sur l'art de la Russie prémongole*, Cahiers de Civilisation médiévale, XIII, 1970, 196, 199, 201. C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1976, 324-329.

[54] Sl. Ćurčić, *op. cit.*, 82-83; P. L. Vocotopoulos, *Ὁ ναὸς τοῦ Παναγίας στὴν Πρεβέντζα τῆς Ἀκαρνανίας*, Byzantium. Tribute to Andreas N. Stratos, Athens 1986, 1, 268-270.

[55] Idem, *Architecture of the 7th-10th cent.*, 143-145, 248. This technique, typical of the Pre-Helladic school, survives in several buildings of the Helladic school, where it is occasionally combined with cloisonné; see idem in *Ἑλληνικά*, 32, 1980, 379.

[56] Idem, *Ὁ ναὸς τοῦ Παντοκράτορος στὸ Μοναστηράκι Βονίτσης* (as in note 52), 374.

[57] Idem, in Praktika 1979, 123, pl. 87a.

[58] N. K. Moutsopoulos, *Ἐκκλησίες τῆς Καστοριᾶς*, Thessaloniki 1992, 96-100.

[59] E. g. in the church of the Panagia at Koronisia: P. L. Vocotopoulos, *Architecture of the 7th-10th cent.*, 54, pl. 35b.

[60] On the coursed masonry of the Pantanassa see P. L. Vocotopoulos in AAA, V, 1972, 92, fig. 93. The lower courses are built in cloisonné: idem in AAA, VI, 408, fig. 1. St Demetrius at Molyvdoskepastos, dated by D. Nicol to the eleventh century (*The churches of Molyvdoskepastos*, BSA, 48, 1953, 146-147), should be rather assigned to the Palaiologan period, as suggested by D. Pallas (RbK, 11, col. 302-303).

[61] P. L. Vocotopoulos, *The Role of Constantinopolitan Architecture during the Middle and Late Byzantine Period*, JÖB, 31/2, 1981 (XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, 1/2), 556.

[62] On this technique cf. idem, *The Concealed Course Technique: Further Examples and a Few Remarks*, JÖB, 28, 1979, 247-260; R. Ousterhout, *Observations on the "Recessed Brick Technique" during the Palaeologan Period*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 39, 1984, fasc. A, 163-170.

[63] P. L. Vocotopoulos in AAA, X, 1977, 154-15, fig. 4-4a; and in Praktika 1987, 123, pl. 92.

[64] Idem, The Concealed Course Technique (as in note 62), 257.

[65] A. Baçe, *La ville fortifiée de Berat*, Monumentet, 2,1971, 47-50,60, fig. 5, pl. III-IV. In two late-thirteenth century churches in Berat, the Holy Trinity and the Virgin Vlacherna in its original phase, one notices in some of the brick window frames intermediate thinner bricks which are recessed and were originally concealed by the mortar joints.

[66] P. L. Vocotopoulos, in AAA, VI, 1973, 409, fig. 7, and in AAA, X, 1977, 156, fig. 5.

[67] P. L. Vocotopoulos, *Architecture of the 7th-10th cent.*, 151.

[68] See e.g. Ch. Delvoye, *Études d'architecture paléochrétienne et byzantine, II. L'abside*, Byzantion, 32, 1962, 537 note 2, or P. L. Vocotopoulos, *Περὶ τὴν χρονολόγησιν τοῦ ἐν Κερκύρᾳ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου*, DChAE, 5, 1966-1969, 159, 315.

[69] E. Tsigaridas, *Εἰδήσεις ἐκ Θεσπρωτίας*, AAA, II, 1969, 46.

[70] A. Paliouras, *Βυζαντινὴ Αἰτωλοακαρνανία*, Athens 1985, 225, 226, fig. 232, 233.

[71] S. Voyatzis, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους Καλαμάτας*, DChAE, 16, 1991-1992, 93; A. K. *Orlandos, Δύο βυζαντιναὶ ἐκκλησίαι παρὰ τὸ Κακοσάλεσι*, ABME, 5, 1939-40, 150-152.

[72] G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in Epirus*, 282-283.

[73] Idem, *Hermeneia*, 277-278, pl. 17a, 100a. P. Thomo, *Deux monuments de notre architecture médiévale. Les églises cruciformes à coupole de Kosine et de Berat*, Studime Historike, XXVI.4, 1972, 61, fig. 11. The west gable of the nave in the Vlacherna appears to have been originally curved; see A. K. Orlandos, *Ἡ παρὰ τὴν Ἄρταν Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν*, ABME, 2, 1936, 17, fig. 11.

[74] A. K. Orlandos, *Ἡ Μονὴ Κάτω Παναγιᾶς*, ABME, 2, 1936, 76, fig. 4-6; idem, *Ἡ Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας*, ABME, 1, 1935, 14-16, fig. 6; K. Tsouris, *Diakosmos*, *fig.* 54-55.

for instance at the Kato Panagia (fig. 3), Porta Panagia and Kostaniani, false pediments suggest that some gables are higher than they actually are.[74] This feature, which is not attested in the local tradition, is encountered in monuments of various periods and regions, such as the Panagia Chalkeon, the basilica of Kalambaka and the Vlacherna in Elis.

In the Kato Panagia (fig. 3, 9) and in the Porta Panagia in Thessaly, which imitates the former, pilasters linked by an arch enhance the tympana of the transverse vault.[75] This is a feature typical of the Helladic school, where it is encountered mainly in cross-in-square churches and complex churches on squinches.[76]

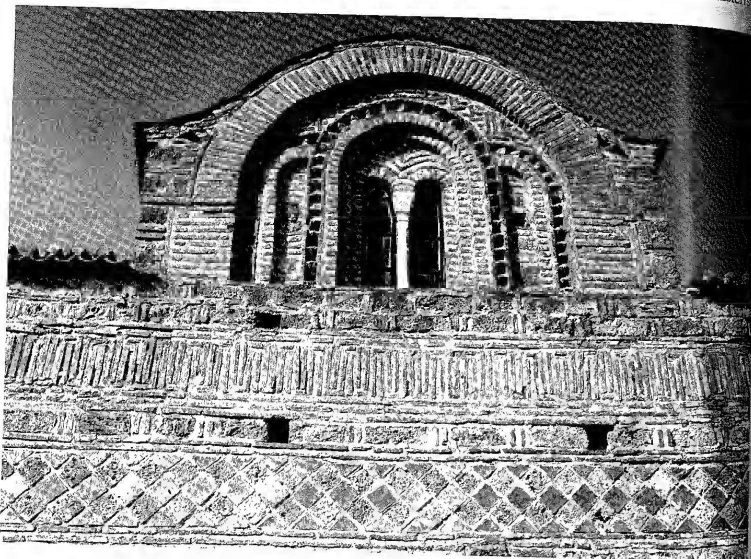


Fig. 8 Voulgarelli, Red Church. South gable of the naos

The Paregoritissa and probably the Pantanassa had five domes. Domes usually have eight-sided drums.[77] Sometimes their form recalls the Helladic school, as in St Stephen at Rivion in Akarnania, with its simple contours and drum built in cloisonné. The domes of the Vlacherna, Pantanassa and Paregoritissa, with brick colonnettes at the corners, are reminiscent of Palaiologan examples in Thessaloniki, but those of the first two monuments differ in the form of their cornice which is level, while in Thessaloniki it is rippling.[78] The very high cupola of the monastery of Molyvdoskepastos finds parallels in Macedonia. The surface of the interior of the domes is smooth, uninterrupted by ribs or gores, which, though very frequent in the school of the capital, are not attested in the Despotate.

Windows are arched. When they have two or three lights, these are inscribed in a brick or stone frame usually extending to the sill (fig. 5, 8, 10). Lateral semi-arches, quite common in the Helladic school,[79] also frame win[dows in] buildings of the Despotate, e.g. at the Kato Panagia [and St] Basil in Arta (fig. 10).[80] Windows framed by semi-arc[hes] inscribed in a big arch, which is the face of a barrel [vault], such as those in the Red Church at Voulgareli (fig. 8), [are] apparently an invention of the architects of the Desp[otate.] One should again ascribe to Helladic influence the [brick] arches and frames of many windows of the Kato and Po[rta] Panagia (fig. 9) or St Demetrius in the plain of Phanari.[82]

Windows influenced by Frankish forms are preserv[ed] in the apse of the Taxiarches at Mokista in Aitolia, dating [to] the late thirteenth century, terminating with a characteristic

[75] A. K. Orlandos, *Ἡ Μονὴ Κάτω Παναγιᾶς*, ABME, 2,1936, 76, fig. 4, 6; idem, *Ἡ Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας*, ABME, 1, 1935, 11, fig. 1, 3, 5.

[76] S. Mamaloukos, *Ο πυλώνας της Μονής Αγίου Ιωάννου του Κυνηγού στον Υμηττό, Αρμός.* Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο, II, Thessaloniki 1991, 1113-1116.

[77] The large central dome of the Paregoritissa has twelve facets, the domes over the aisles of the Vlacherna six. The dome of the southern chapel of the Pantanassa has a cylindrical drum.

[78] Vlacherna: A. K. Orlandos, *Ἡ παρὰ τὴν Ἄρταν Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν*, ABME, 2, 1936, 8-10, fig. 4, 6. Pantanassa: P. L. Vocotopoulos in AAA, VI, 1973, 405-406. Paregoritissa: A. K. Orlandos, *Paregoritissa*, 40-42; L. Theis, *op. cit.* (note 10), 53-54. The domes of the Paregoritissa originally had arched eaves lines.

[79] H. Megaw, *The Chronology of some Middle-Byzantine Churches*, BSA, XXXII, 1931-1932, 126-128; G. Velenis, *Hermeneia*, 262-271.

[80] P. L. Vocotopoulos, *Ὁ ναὸς τῆς Παναγίας στὴν Πρεβέντζα τῆς Ἀκαρνανίας*, as in note 13, 274; G. Velenis, *Hermeneia*, 271-272.

[81] G. Velenis, loc. cit.

[82] Stone arches and frames are discussed by H. Megaw, *The Chronology of some Middle-Byzantine Churches*, as in note 79, 122-124, and by Ch. Bouras, *Βυζαντινὰ σταυροθόλια μὲ νευρώσεις*, Athens 1965, 70-71.



Fig. 9 Arta, Kato Panagia. South gable of the transverse vault

trefoil arch (fig. 11), and in the narthex of St John at Eupalion in the province of Doris, from the same period, where there are convex mouldings at the angles of the stone frames.[83]

The five monumental entrances to the naos and narthex of the Pantanassa are flanked by Gothic marble portals. Their pedestals, bases (fig. 12) and parts of unfluted columns are preserved. On the bases the corner of the plinth is occupied by a griffe.[84]

Many buildings of the Despotate are very picturesque because of their variegated brick decoration (fig. 10). Some simple patterns are usually formed with plain bricks, e.g. superposed angles or curves, zigzags, fishbones, lozenges, step-patterns, basketwork, sunbursts, crosses, branches,[85] while other designs consist of bricks shaped by cutting. Many of the motifs are modelled by incising various kinds of notches or simple lines on the edge of a brick. Most belong to the repertory of the Helladic school, as the disepsilon, zigzag, sawtooth, undulating line, contiguous lozenges (fig. 13), astragal, key-or S-shaped (fig. 9);[86] others are rooted in the local tradition, such as the zigzag bands,[87] or are apparently borrowed from Macedonia, such as basketwork covering large surfaces and concentric lozenges,[88] or appear for the first time in buildings of the Despotate, such as the basketwork bands,[89] meander or Z-shaped tiles, bricks with simple incisions, or tiles with two lentiloid recesses forming an inverted S, found in the Pantanassa excavation (fig. 14).[90] Flowers formed by modelled bricks adorn the Vlacherna near Arta.[91] The kufic letters common in southern Greece are practically absent; only a few bricks with kufesque patterns adorn the tympana above the window of the main apse in the Vlacherna[92] and above the central window of the west façade of the church at Mesopotamon (fig. 13).[93] Some

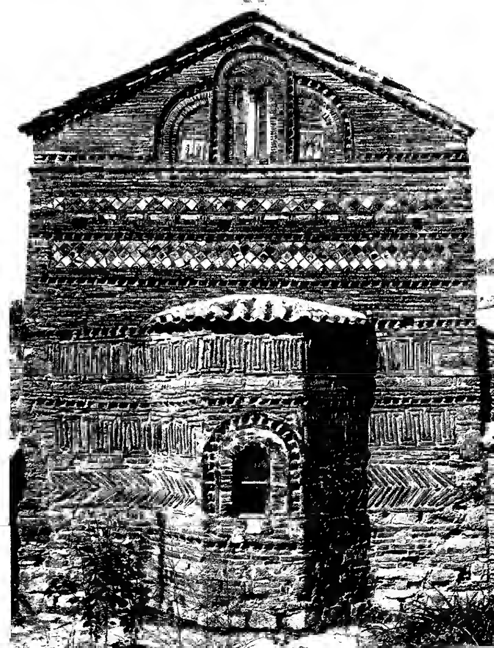


Fig. 10 Arta, St Basil. Exterior of the original one-aisled church from the east

[83] Mokista: S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienna 1992, 57, fig. 17. Eupalion: A. K. Orlandos, *Ἡ Μονη Βαρνάκοβας*, Athens 1922, 41, fig. 29; V. Katsaros, *Ζητήματα ἱστορίας ἑνὸς βυζαντινοῦ ναοῦ κοντὰ στὸ Εὐπάλιο Δωρίδος*, Βυζαντινά, 10, 1980, 13.

[84] P. L. Vocotopoulos, in AAA, V, 1972, 92, 96, fig. 3, 11; VI, 1973, 408, 409, fig. 2, 6; X, 1976,151-153, fig. 2-3; Praktika 1994, 213, pl. 85γ.

[85] K. Tsouris, *Diakosmos*, 139-144, 152-153, 162-176. The superposed angles and curves were taken from the Helladic school; see e. g. K. Tsouris, *op. cit.*, 175-176, or S. Mamaloukos, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Νέου κοντὰ στὸ Παρόρι τῆς Βοιωτίας Ἐπετηρὶς τῆς*, Ἑταιρειας Βοιωτικῶν Μελετῶν, 1, 1988, 515-516.

[86] K. Tsouris, *Diakosmos*, 117-130.

[87] Ibid., 166-167.

[88] Ibid., 169-170, 172.

[89] Ibid., 169-170.

[90] Ibid., 117-138. P. L. Vocotopoulos in Praktika 1988, 98, pl. 70b.

[91] K. Tsouris, *Diakosmos*, 143-144, fig. 31-32.

[92] A. K. Ortandos, *Ἡ παρὰ τὴν Ἄρτον Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν*, ABME, 2, 1936, 16, fig. 10, 12; K. Tsouris, *Diakosmos*, 138-139. On kufic decoration in brickwork see e.g. B. Megaw, *The Chronology of some Middle-Byzantine Churches* (note 79), 104-109, 117; N. Nikonanos, *Κεραμοπλαστικὲς κουφικὲς διακοσμήσεις στὰ μνημεῖα τῆς περιοχῆς τῶν Ἀθηνῶν*, Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη Στυλιανοῦ Πελεκανίδη, Thessaloniki 1983, 330-351.

[93] A. Meksi has already observed other similarities between these two churches (*Nouvelles données sur l'église de Mesopotam*, Monumentet, 10, 1975, 158). They should be much closer in date than usually suggested.



Fig. 11 Mokista, Taxiarches. Detail of apse window



Fig. 12 Pantanassa. Detail of the south portal of the narthex

of the designs made with uncut bricks, such as the step-pattern, cross or sunburst, may also be formed with cut bricks or with both. Cut bricks were first introduced by the ateliers of southern Greece and were extensively used during the Middle Byzantine Period in the Helladic school, from which they were adopted in the Despotate. They often form bands, replacing the dentil courses, both in late buildings of the Helladic school and in the Despotate (fig. 9-10) band monuments influenced by it.[94] They are unknown in the school of Constantinople and in Asia Minor, while they are extremely rare in Macedonia and Thessaly, where they were used mainly in buildings influenced by the architecture of the Despotate.[95]

Apart from the bricks decorated on their edge, there are tiles where the pattern was modelled in champlevé on the face. Such tiles have been found in the Vlacherna and the Pantanassa.[96] Antecedents may be sought in the friezes with kufic, geometric and vegetal patterns by champlevé process of some Athenian churches[97] and in champlevé tiles with kufic and vegetal designs at St Charalampos in Kalamata and St Nicholas at Parori, Boeotia.[98] Clay disks encountered at Pantanassa and the church at Kosina where probably collected from ruined Roman baths.[99] They are also found in the church of St Vlasios in Valyra, Messenia, the Holy Apostles at Leontari and the second phase of the katholikon of the monastery of Myrtia in Aitolia.[100] On some of the disks found at Pantanassa a cross had been chiselled out, to be probably filled with some coloured substance.[101] At Kato Panagia some clay disks bear twelve incised lines radiating from the centre.[102]

The earthenware quatrefoils decorating the Paregoritissa and St George at Angelokastron in Aitolia are encountered during the Middle Byzantine and even more during the Palaiologan period in a very wide area, between Romania and Serbia on the one hand and Crete and Cyprus on the other. According to Tsouris, this pattern was probably adopted in the Despotate from southern Greek models[103]. The same applies to the Greek fret (fig. 1, 5, 8, 10), a motif very widespread in Byzantine architecture, which appears at St Nicholas Rodias, a building influenced by the Helladic school, for the first time in northwest Greece (fig. 1),[104] and to the reticulate revetments, forming friezes or filling blind arcades in the Paregoritissa (fig. 5), the Pantanassa, the Red Church at Voulgareli (fig. 8) and in some other monuments.[105] This motif appears already in the Middle-Byzantine Monastery of Kozyli, near Nikopolis, which also betrays the influence of the Helladic school. In the Paregoritissa and the Red Church at Voulgareli red brick tiles are combined with white plaques to form a chequered pattern. The combination of two colours in the reticulate bands was apparently first introduced in Epirus; from there it spread to northern Macedonia – first to the Peribleptos in Ochrid and then to other buildings, such as St John Kaneo in the same town and St Demetrius at Veles.[106] In the church

[94] K. Tsouris, *Diakosmos*, 152-157.

[95] Ibid., 134.

[96] Ibid., 65-69, fig. 61-63. P. L. Vocotopoulos in AAA, V, 1972, 92, fig. 5; AAA, X, 1977, 157, fig. 8.

[97] H. Megaw, *The Chronology of some Middle-Byzantine Churches*, BSA, XXXII, 1931-1932, 105-106; K. Tsouris, *Diakosmos*, 66-68.

[98] S. Voyatzis, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους Καλαμάτας*, DChAE, 90, fig. 15, 17-18. S. Mamaloukos, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Νέου κοντὰ στὸ Παρόρι τῆς Βοιωτίας*, (note 85), 492-493, 517-518, fig. 5, 20.

[99] P. L. Vocotopoulos in AAA, X, 1977, 156, and Praktika 1989, 172-173, pl. 122a. P. Thomo, *op. cit.* (note 6), fig. 4-5, 10, 12.

[100] A. Kavvadia - K. Tsouris, *Δύο βυζαντινὲς ἐκκλησίες στὴ Μεσσηνία*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 47, 1992, fasc. A, 270, fig. 2. G. Velenis, *Hermeneia*, 275, pl. 96a. A. K. Orlandos, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας*, ABME, 9, 1961, 82, fig. 9.

[101] P. L. Vocotopoulos in Praktika 1987, 124, pl. 93a.

[102] K. Tsouris, *Diakosmos*, 66, fig. 60.

[103] Ibid., 69-74. Cf. also A. Kavvadia-K. Tsouris, *Δύο βυζαντινὲς ἐκκλησίες στὴ Μεσσηνία*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 47, 1992, 276-277.

[104] K. Tsouris, *Diakosmos*, 157-162.

[105] Ibid., 57-65.

[106] Ibid., 65.

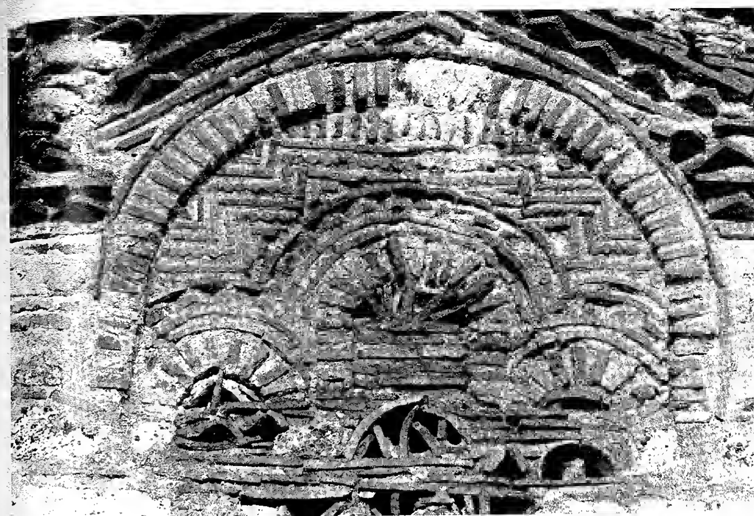


Fig. 13 Mesopotamon, St Nicholas. The tympanon of the middle window of the west façade

of St Basil in Arta, usually dated in the late thirteenth century, the reticulate bands in three colours, unique in Byzantine architecture, where the green and white tiles are glazed, point to Italian influence (fig. 10).[107] The same church is notable for the inclusion in the decoration of its eastern façade of two earthenware glazed reliefs with representations of the Crucifixion and of the Three Hierarchs, which are embedded in the semi-arches flanking the gable window (fig. 10). Terracotta panels with geometrical, kufic, vegetal or figural representations are attested during the Middle Byzantine period in Constantinople, Thessaloniki and Bulgaria, and some of them apparently graced the exterior surfaces of churches –those in Thessaloniki are preserved *in situ* in the south façade of the Panagia Chalkeon–, but they bear little relation to those in Arta. According to Tsouris' thorough analysis, the Arta panels were made in that town by an Italian artist for the church of St Basil after its erection, probably in the first half of the fifteenth century.[108]

The glazed bowls which grace the exterior of some churches, especially in the region of Arta –e.g. St Theodora, St Nicholas Rodias, the Vlacherna– but also the Panagia at Palaiokatouna in Akarnania, the Transfiguration at Galaxidi and some other monuments of the periphery, were very often embedded in churches of southern Greece from the eleventh century onwards. They appear rarely in Thessaly and Macedonia and are absent in the school of Constantinople and in Asia Minor.[109]

In monuments of the Despotate and of adjacent areas, influenced by its architecture, cut-brick bands, instead of the usual dentils, often frame windows.[110] Key-shaped bricks frame the windows of the central apse of the Vlacherna near Arta and of the transverse vault of the Kato Panagia (fig. 9),[111] disepsilons are encountered in St Nicholas at Kanalia and the Episkopi near Volos,[112] S-shaped bricks imitating a twisted cord in the Kato Panagia and at Megalovryso near Agia in Thessaly,[113] both disepsilons and S-shaped bricks in the katholikon of the monastery of St Lavrentios on Mount Pelion,[114] a step-pattern at the Omorphokklisia near Kastoria,[115] quatrefoils in the Paregoritissa,[116] interlace in the Paregoritissa and the Pantokrator church at Monastiraki,[117] bricks with triangular notches at Platania near Ioannina[118]

[107] Ibid., 63-65.

[108] K. Tsouris, *Diakosmos*, 76-95, fig. 66-71.

[109] See ibid., 95-116.

[110] G. Velenis, *Hermeneia*, 96-98; idem, *Thirteenth-Century Architecture in Epirus*, 282, fig. 3, 9-12, 14; K. Tsouris, *Diakosmos*, 153-154, fig. 19-25, 56.

[111] K. Tsouris, *Diakosmos*, fig. 19-22, 24-25.

[112] N. Nikonanos, *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας ἀπὸ τὸ 10ο αἰώνα ὥς τὴν κατάκτηση τῆς περιοχῆς ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1393*, Athens 1979, 162, pl. 14, 75b.

[113] Ibid., p. 163-164, pl. 12a.

[114] R. Leonidopoulou-Stylianou, *Παρατηρήσεις στὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου Πηλίου*, DChAE, 9, 1977-1979, 235, 237, fig. 3, pl. 94, 96a-b. The katholikon is here dated to the late twelfth century –in which case it must imitate south Greek models–, but it may perhaps date from the early thirteenth.

[115] Ch. Barla, *Μορφὴ καὶ ἐξέλιξις τῶν βυζαντινῶν κωδωνοστασίων*, Athens 1959, pl. 3b.

[116] A. K. Orlandos, *Paregoritissa*, 36, fig. 19d, 24.

[117] P. L. Vocotopoulos, *Ὁ ναὸς του Παντοκράτορος στὸ Μοναστηράκι Βονίτσης*, (note 13), 376, pl. 102a, 103a. The interlace motif is not framed by bricks.

[118] K. Tsouris, *Diakosmos*, 121.-122, fig. 56.



Fig. 14 Pantanassa. Cut-brick with lentiloid recesses

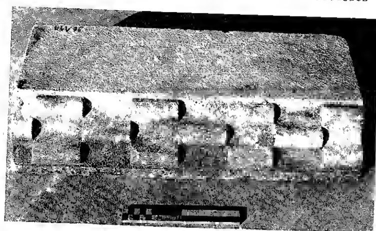


Fig. 15 Pantanassa. Fragment of cornice decorated with billets

and undetermined motifs in the church of Dyrrachion/ Durrës converted into the Fati mosque.[119] The replacement of the dentil bands framing windows, doors and arches with cut-bricks is attested in a few examples situated in Attica, Boeotia, Euboea and the Peloponnese from the twelfth century onwards: the exonarthex of the katholikon of the monastery of St Meletios;[120] the narthex of the Zoodochos Pege near Dervenosalesi;[121] the churches of St Nicholas near Parori, Boeotia,[122] and in the cemetery of Kalamos, Attica;[123] St Demetrius at Lombarda on the Saronic Gulf;[124] the Taxiarches church at Kalyvia Karystou[125] and the Panagitsa of Vatheia,[126] both in Euboea; and the church on squinches of Christianou.[127] The practice of circumscribing window frames by bands of ceramic elements, adopted by Epirot masons from the Helladic school, was probably retransmitted by them to the Olympiotissa in Elasson, which otherwise imitates the architecture of Thessaloniki,[128] to Veroia[129] and to Milutin's realm; this feature is encountered in the churches of Bogorodica Ljeviška and Sv. Spas at Prizren, St George at Staro Nagoričino, and survives in the Holy Archangels at Kučevište.[130] The motif used in these buildings is the quatrefoil.[131]

Inscriptions on the exterior surface of the walls of some churches of the Despotate, which contribute to the overall decorative effect, are also fairly common in Macedonia. They were usually formed with letters made of separate pieces of brick embedded in the mortar, as was the rule in Byzantine architecture.[132] At Pantanassa, however, the letters were engraved or modelled in relief on bricks set into the wall.[133] At St Catherine in northern Corfu letters engraved on the tiles of a reticulate band form the name of the donor.[134] Inscriptions on bricks are encountered also in the Bogorodica Ljeviška in Prizren;[135] they probably imitate models of the Despotate.

The interior of the churches was often articulated with a cornice at the springing of the vaults and the base of cupolas. Among the reliefs found during the excavations at Pantanassa are parts of cornices decorated with romanesque billets (fig. 15).[136] in the interior of the Paregoritissa the lower part of the walls was covered with slabs of marble, while reliefs, purely Italian in style, decorate the bases of the upper tier of columns and the arches under the central cupola.[137] The decoration of some of the capitals of the Paregoritissa and of St Basil in Arta betrays Italian influence.[138]

The background of the architects and masons who worked in the Despotate is unknown, with one exception. According to a later source –the *Chronicle of Galaxidi*, written in 1703 but based on older documents– the church of the monastery of the Transfiguration above Galaxidi was built by a famous engineer, called Nikolos Karoulis (Niccolò Caruli), who had previously worked for the Franks. The masonry and forms of that church are not only purely Byzantine but have a provincial flavour, although the patron, according to the same source, was Michael II of Epirus. One may conjecture that a local team worked there, and that Karoulis was responsible for the cross-vaulted plan of the church. The characteristics of some monuments have led to conjectures about the origin of the teams responsible for them. St Nicholas Rodias and the Kato Panagia have been ascribed to masons from southern Greece,[139] while sculptors from Italy were probably employed at Mesopotamon, Pantanassa and the Paregoritissa.[140]

The architecture of the Despotate is uneven in quality, regardless of sponsorship and location. The more impressive structures are mostly located in or near the capital, Arta, but there are exceptions, such as the fine and expensive St Nicholas at Mesopotamon. Most buildings have a provincial, rustic quality, including the Panagia Bryoni near Arta, which was inaugurated by the Ecumenical Patriarch in person.[141] Some churches, however, like the Kato Panagia, display a finish reminiscent of the four-column churches of the Argolid. Many churches are notable for their exuberant brick decoration, which is characterized by its variety and originality rather than by its quality (fig. 10).

It is clear from the previous discussion that the antecedents of the architecture of the Despotate of Epirus must be sought in the local tradition and in the Helladic school, but that it is, at the same time, influenced by the school of the capital, Macedonia and the West.

Local features which persist in the architecture of the Despotate include the prevalence of the barrel vault over the groin and domical vault, of timber-roofed over vaulted aisleless chapels, of plain surfaces over exteriors articulated with blind arches and niches, and of straight over curved gables. The careless masonry of roughly hewn stones with brick fragments in the vertical joints, alternating with single brick courses, is inherited from the local tradition as were, among the brick motifs used, the zigzag bands.

The influence of the Helladic school is overwhelming. The few churches in northwestern Greece datable to the eleventh and twelfth centuries, when that school flourished, are undistinguished.[142] It is natural that patrons in the new dynamic state based in Arta turned to the neighbouring regions of southern Greece, which had been occupied by the Latins, for models and in some cases invited teams of masons. It is no coincidence that St Nicholas Rodias and the church at Rivion, both attributed to the first decades of the thirteenth century, are closely related to the Helladic school. The two-column cross-in-square church type encountered in the school of the Despotate was borrowed from southern Greece, as were also the cloisonné masonry, three-sided apses, exterior pilasters linked by an arch, semi-arches flanking windows, stone arches and frames of doors and windows, the embedding of glazed bowls, and many brick patterns, such as the Greek fret, key- and S-shaped, disepsilon, astragal, contiguous lozenges and kufesque. The reticulate revetments, tiles with decoration in champlevé, quatrefoils, the framing of windows and arches with bands of cut-bricks or quatrefoils instead of dentils, and above all the geometric purity of the contours of the buildings, were all imitated from the Helladic school.

Constantinopolitan features include the rarely encountered type of the four-column inscribed cross church with five domes, porticos and chapels attached to the main body of churches, some polygonal apses and curved gables, the coursed masonry of the Pantanassa and St Demetrius at Molyvdoskepastos, the occasional use of the concealed course technique, the articulation of the east side of the Paregoritissa with blind arches and niches in two tiers. Most of these features are first attested in the last decades of the thirteenth century, when there were much closer relations with Constantinople, but some may have reached the Despotate earlier via Macedonia or the state of the Lascarids in western Asia Minor.

The architecture of nearby Macedonia appears to have had a smaller impact on the buildings of the Despotate. One may ascribe to Macedonian models the domes of the Vlacherna, Pantanassa and Paregoritissa, with brick colonnettes at the angles, and the very tall cupola of the Molyvdoskepastos. Three-sided apses with recessed blind arches at the lateral facets, fairly common in churches of the Despotate from the reign of Michael II onwards, appear earlier in Macedonia. Some brick patterns used in the Despotate, such as the concentric lozenges and basketwork extending on large surfaces, recall Macedonian rather than south Greek models.

Western influences in the architecture of the Despotate are both rare and late, and must be attributed to its close relations with Italy in the second half of the thirteenth century. The exterior appearance, interior proportions and most architectural sculptures of the Paregoritissa testify to the impact of Italian models. The same applies to the monumental portals of the Pantanassa, the exterior marble revetment of the Mesopotamon church, the architectural sculptures of, say, the Pantanassa, and the form of the windows in such minor monuments as the Taxiarches in Mokista and St John at Eupalion. The glazed terracotta reliefs of St Basil in Arta have been attributed to an Italian artist. The Western origin of the cross-vaulted type, which was popular in its three-aisled variant, has yet to be proven.

The architects of the Despotate of Epirus enriched the formal vocabulary which they borrowed mainly from the Helladic school: They introduced new brick patterns, chequered friezes in two colours, inscriptions incised on bricks, and covered whole walls with an exuberant tile decoration. They replaced the rippling eaves of cupolas with straight ones. They combined windows framed by semi-arches with the ends of the barrel vaults which are built over them. They were capable of inventing new daring solutions in church planning; the Paregoritissa and St Nicholas at Mesopotamon are highly original creations, which remain unique in the architecture of the Byzantine world. The Mesopotamon church was not solid enough to withstand repeated earthquakes and underwent extensive repairs, which have radically altered its appearance; the Paregoritissa, on the contrary, miraculously stands to this day, demonstrating the boldness and dexterity of the architects and masons of the Despotate of Epirus.[143]

---

119 A. Meksi, *Deux basiliques inconnues*, in: Monumentet, 13,1977,81, pl. 11.

120 A. K. Orlandos, *Ἡ Μονὴ τοῦ Ὁσίου Μελετίου καὶ τὰ παραλαύρια αὐτῆς*, ABME, 5, 1939-40, 96, fig. 42.

121 Ch. Bouras, *Twelfth and Thirteenth Century Variations of the Single Dome Octagon Plan*, DChAE, 9, 1977-1979, 24, fig. 2, pl. 6.

122 S. Mamaloukos, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Νέου κοντὰ στὸ Παρόρι τῆς Βοιωτίας* (as in note 85), 501, 520, 525, fig. 10, 21.

123 E. Ginis-Tsofopoulou, *Ἅγιος Νικόλαος στὸ νεκροταφεῖο Καλάμου Ἀττικῆς. Νέα στοιχεῖα*, DChAE, 11, 1982-1983, 233-234, fig. 7.

124 Ch. Bouras - A. Kaloyeropoulou - R. Andreadi, *Churches of Attica*, Athens 1970, 90-91, fig. 93.

125 On this church see N. K. Moutsopoulos, *Ὁ Ταξιάρχης τῶν Καλυβίων παρὰ τὴν Κάρυστον*, Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν, 8, 1961, p. 204-248.

126 A. K. Orlandos, *Σταυρεπίστεγοι ναοὶ Βάθειας Εὐβοίας*, ABME, 7, 1951, p. 116-117, fig. 7, 8.

127 E. Stikas, *L'église byzantine de Christianou en Trilphylie (Péloponèse) et les autres édifices de même type*, Paris 1951, 26, fig. 29. In the church of the Transfiguration at Nomitzi in the Mani, fragments of earthenware are carelessly embedded in the mortar above the arches of the south bilobed window.

128 N. Nikonanos, *op. cit.* (note 112), 165, pl. 67b.

129 G. Velenis, *Hermeneia*, 98, pi. 42b.

130 A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Beograd, 3rd ed., 1985, fig. 182, 198-199, 224-226, 242-243, 245, 251. Sl. Ćurčić, *Two Examples of Local Building Workshops in Fourteenth-Century Serbia*, Zograf, 7, 1977, 46, 47, fig. 4-7. Cf. also quatrefoils around some arches in St. Nicholas, Prilep, and a zigzag motif framing the arch of the south door of the Archangels at Štip.

131 The framing of arches with brick ornaments, usually quatrefoils, is also attested in Mesembria and Tirnovo; see K. Mijatev, *Die mittelalterliche Baukunst in Bulgarien*, Sofia 1974, fig. 159-160, 172, 175-176, 178-179, 192-194, 229, 238. Cf. also K. Tsouris, *Diakosmos*, 73.

132 K. Tsouris, *Diakosmos*, 145-148. G. Velenis, *Σχόλια καὶ παρατηρήσεις σὲ πολύστιχες πλίνθινες ἐπιγραφές*, Ἀντίφωνον, Ἀφιέρωμα στὸν Καθηγητὴ Ν. Β. Δρανδάκη, Thessaloniki 1994,266-269,277-280.

133 See e. g. P. L. Vocotopoulos in AAA, V, 1972, 92, fig. 4; AAA, VI, 1973, 409, fig. 5; Praktika 1988, 98, pl. 68γ, Praktika 1992, 151, fig. 60α.

134 E. Papatheophanous-Tsouri, *Ἡ ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης Νήσου Περιθείας στὴν Κέρκυρα*, Ἠπειρωτικὰ Χρονικά, 24, 1982, 189, pl. 43γ.

135 A. Deroko, *op. cit.*, 127, fig. 183.

136 P. L. Vocotopoulos in AAA, V, 1972, 96, fig. 12; idem in Praktika 1996, 121, pl. 85.

137 A. K. Orlandos, *Paregoritissa*, 66-103.

138 Ibid, 54, fig. 48-49. A. K. Orlandos, *Ὁ Ἅγιος Βασίλειος τῆς Ἄρτης*, ABME, 2, 1936, 126-127, fig. 9.

139 D. Pallas in RbK, 11, col. 281.

140 A. K. Orlandos, *Paregoritissa*, 93; K. Tsouris, *Diakosmos, 19*.

141 P. L. Vocotopoulos, *Παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς Παναγίας τοῦ Μπρυώνη*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 28, 1973, fasc. A, 159-168.

142 Idem, *Architecture of the 7th-10th cent.*, 208-210, 253. Idem, *Ἁγία Παρασκευὴ τοῦ Δράκου*, DChAE, 14,1987-1988, 49-59.

143 The assistance of Dr. K. A. Wardle in checking my English is gratefully acknowledged.

The following abreviations are used, in addition to the customary ones:

AAA: *Athens Annals of Archaeology.*
ABME: *'Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς 'Ελλάδος.*
DChAE: *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας*, 4[th] period.
Praktika: *Πρακτικὰ τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας.*

A. Orlandos, *Paregoritissa*: A. K. Orlandos, *'Η Παρηγορήτισσα τῆς "Αρτης*, Athens 1963.

K. Tsouris, *Diakosmos*: K. Tsouris, *'Ο κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος τῶν ὑστεροβυζαντινῶν μνημείων τῆς Βορειοδυτικῆς 'Ελλάδος*, Kavala 1988.

G. Velenis, *Hermeneia*: G. Velenis, *'Ερμηνεια τοῦ ἐξωτερικοῦ διακόσμου στὴ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονική*, Tessaloniki 1984.

G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in Epirus*: G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus: The Origins of the School*, Studenica et l'art byzantin autour de l'anné e 1200, Belgrade 1988, 279-285.

P. L. Vocotopoulos, *Architecture of the 7[th]-10[th] cent.*: P. L. Vocotopoulos, *'Η ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεὰν 'Ελλάδα καὶ τὴν "Ηπειρον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7[ου] μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10[ου] αἰῶνος*, 2[nd] edition, Tessaloniki 1992.

Црквена архитектура Епирског деспотата: проблем утицаја

Панајотис Л. Вокотопулос

Градитељска својства цркава насталих у Епирском деспотату, ромејској држави образоааној током XIII столећа у областима западне Грчке, представљају једно од најзначајнијих обележја позног раздобља аизантијске архитектуре. Аутор истрвжује различите утицаје који су довели до формирања особених дела ове градитељске школе.

У архитектури Епира у оаом раздобљу најчешће се подижу цркве са осноаом уписаног крста, грађевине са надвишеним попречним сводом, као и једнобродне. Највећи број крстообразних храмоаа има куполу која почивв на зидовима између олтарске апсиде и пастофорија, и пару стубова или стубаца нв звпадној страни (Св. Никола Родијски код Арте, Св. Ђорђе у Ангелокастро у Етолији и друге). Две цркае, Пантанаса код Филипијаде и Паригоритиса у Арти, имају посебне травеје у којима је образоаан простор олтара, што је карвктеристично за цариградске храмове. Ова и друге посебности споменутих грађевина указују на престонички утицај, вероватно посредоаан преко споменика династије Ласкариса (Сардис, црква Е). Поред цркава уписаног крста, на некадашњој територији Епирског деспотата налазе се и четири од укупно једанаест сачуваних тробродних грађеаина са надвишеним попречним сводоаима (Панагија Бриони код Арте, Таксијарси код Костаниани, Св. Димитрије у области Фанари, као и Като Панагија у самој Арти). Интензивна примена овог решења наводи на помисао о његовом пореклу у Епиру, али је важно напоменути да у другим грчким покрајинама постоје и ранији такви примери (Са. Ђорђе у Андруси, Месенија). Коначно, једнобродне цркве најчешће су покривене дрвеним кровом, скромне и у највећем броју случајева саграђене изван средишта средњовековне епирске државе.

Многе епирске цркве првобитно нису имале посебан простор нартекса. Тамо где постоје, нартекси су троделни, са бочним травејима који су засвођени попречно постављеним полуобличастим сводовима, и средишњим који је покривен куполастим сводом. У Като Панагији, Порта Панагији, Мегали Панагији у Парамитија и цркви у Месопотаму припрате нису одвојене од наоса зидом.

Амбулаторијуми, бочни портици и капеле не припадају решењима преузетим из локалне традиције. И ту је, по свој прилици, реч о цариградским утицајима.

Две технике зидања препознају се на црквама епирског деспотата: cloisonné и зидање редовима камена које смењује по један ред опеке, са водоравно положеним деловима опека постављеним уз вертикалне спојнице. Први наведени поступак је чешће примењиван, док други потиче из ранијег локалног градитељског наслеђа. Првобитни део храма Богородице Пантанасе (Филипијада), као и срушена, слабо истражена црква Са. Димитрија у Моливдоскепастос зидане су угледањем на цариградскв остварења.

У горњим зонама епирских цркава најчешћн су полуобличасти сводови изаедени од опеке. Ребрасти сводови конструисани су у Паригоритиси, над припратом Мегали Панагије, над западним портиком Пантанасе и у највећем делу амбулаторијума Св. Теодоре у Арти. Петокуполно решење било је примењено у Паригоритиси и, вероватно, Пантанаси. Куполе епирских храмова обично су осмостране. Понекад својим изгледом подсећају на оне настале у токовима архитектуре "грчке школе" (Св. Стефан у Ривиону у Акарнанији). Куполе Влахерне, Пантанасе и Паригоритисе, са колонетама од опеке на угловима страна, модификован су одјек одговарајућих решења у градитељству Солуна, понегде и Македоније (изразито висока купола манастира у Моливдоскепастос).

Изразито обележје епирских цркава из аремена деспотата представљају фасаде покривене богатим украсом изведеним слагањем опеке. Мотиви су преузети из репертоара "грчке школе", локалне традиције, понекад и Македоније. Поједини су својствени и градитељству нешто удаљенијих области (Србија, Румунија). Јединствен је украс на фасадама цркве Св. Василија у Арти (касни XIII век), изведен емајлираним плочицама у три боје, под утицајем који вероватно допире из Италије.

Иако је порекло позносредњовековних епирских градитеља готово по правилу непознато, сачуван је важан податак који сведочи о присуству италијанских мајстора. Према једном знатно познијем писаном извору (из 1703. г.), насталом на основу вести из старијих докумената, цркву преображењског манастира изнад Галаксиди подигао је Николо Карули (Niccolò Caruli), који је претходно радио за франачке племиће. О деловању италијвнских атељеа у Епиру посредно се закључује и по остацима архитектонске скулптуре цркве у Месопотаму, Пантанаси и Паригоритиси.

Архитектура цркава Епирског деспотата настала је укрштањем различитих утицаја који су се на особен начин уклопили у токове традиционалног сакралног градитељства на овој територији. У простору, конструктивним решењима и декорацији епирских храмова препознају се појединa својства савременог грађења у Цариграду, Македонији и у Италији. Усвајајући их, епирски мајстори су створили значајну градитељску школу. Нека њихова остварења, попут Паригоритисе и цркве Св. Николе у Месопотаму, представљају јединствена дела у архитектури византијског света.

Портрет непознате бугарске царице

Гојко Суботић

UDK 75.052.041.5.033.2(=867)(495.613)"12":930.27=773

A new reading of the inscriptions placed next to the historical portraits on the façade of the church of Taxiarchos Michael in Kastoria indicates that it is his wife Ana, daughter of prince Rostislav Michailovich, that the Bulgarian Emperor Michael II Asen (1246-1256) is represented with, not his mother, the Empress Irene. The images came into existence in the spring of 1256, before the town came again under the rule of Nicaea by the decision of the treaty concluded on the Regina River at the beginning of summer.

Мала тробродна базилика са припратом, посвећена чиноначелнику Михаилу, саојим живописним фасадама са карактеристичним градитељским слогом припада најстаријим споменницима Костура, а праобитни зидни украс у њеној унутрашњости говори да је подигнута најкасније почетком X века, када је неколико храмоаа у горњем делу града добило, у овом делу Царстаа, прае слике након завршетка распре о иконама.[1] Можда је аећ у то арeме фрескама било прекривено и западно лице нартекса, у целости илн само поаршина у лунети над улазом. У сааком случају, неколико столећа касније изаеден је живопис који је обухватио пуну ширину здања, укључујући и горњи део којим се средњи брод издиже изнад бочних простора.

Најаеће површине западне фасаде, леао и десно од улаза, заузели су ликови арханђела Гаврила и Михаила, док је у лунети иасликана, до појаса, Богородица са дететом, а уз њу, још једном, даојица арханђела.

Крупне фигуре архистратига, дугих крила, добиле су место крај врата, које им припада као чуварима храма, али нису обе доспеле у првобитном изгледу. Представа Гаврила, на северној страни, оштећена је вероватно у време када је пострадао и читав северни брод, па је обновљена, по свему судећи, у XIV веку.[2] Михаило, међутим, приказан у пуном сјају небеског ратника, добро је очуван. У десној руци држи исукан мач, у левици сферу са Христоаим ликом, док тело прекрива брижљиво исликан дводелни оклоп од металних плочица, чији слободни средњи део штити панцирна кошуља; она је видљива и у доњем делу, као и на мишицама, са још ситнијим плочицама у аиду крљушти, обично пришиваним на кожну или платнену подлогу. Испод оклопа је још кратка хламида, док су на ногама, на цраеном јастуку, дуге украшене чарапе са везеним назувцима на којима су бисери и полудраго камење. Мирни, елегантни плашт, са орнаментима на рубоаима и наборима који у доњем делу још сећају на каснокомнинску традицију, набачен је преко рамена и на предњој страни аезан округлом копчом са бисерима.

Више од самог предаоника небеских сила, приказаног у строгом и саечаном изгледу, пажњу посетилаца и стручњака приаукли су историјски портрети у доњем делу слике.

Млади мушки лик, на леаој страни, има црну косу која пада иза ушију и густу браду са малим бркоаима.[3] Окренут је лицем и саојим крупним очима, испод наглашених аеђа са тамним обраама, посматра право, иако су му руке подигнуте укосо, према арханђелу коме се моли. Фигура је у доњем делу оштећена, али се аиди да је носила дугу, некада пурпурну хламиду са мрким појасом. Кружни оковратник са прорезом у горњем делу груди и кратки рукави, опточени везеним црним орнаментима на осноаи боје кестена, откривају испод ње тамномаслинасту тунику; њени рукави са украшеним периарахионима и бордуром на крају, у истим тоноаима којим је опшивена хламида, имају дуж подлактица, у кругоаима, једноглаве беле орлове са раширеним крилима, а око њих кружно распоређена бисерна зрна.[4]

Женски лик, аеома млад, на десној страни, има кестењасту косу коју покрива бела тканина, сложена тако да је у горњем делу правилног полукружног облика, а у доњем обухвата врат који је видљив једино изнад изреза хаљине. Увојци косе са страна покривају уши и падају иза крупних округлих наушница,[5] док изнад чела, преко косе, тече двоструки низ бисера. Изнад њих, на белој основи је венац од

[1] Опис грађевине, снимке основе и пресека, као и анализу са назначеним фазама грађења донео је 'А. 'Ορλάνδος, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας*, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος (=ABME) Δ' 1 (1938) 103-105 (= 'A. 'Ορλάνδος, *Καστορία*). По његовом мишљењу, припрата је дограђена касније. С. Пелеканидис је, међутим, с разлогом истакао уверење да су наос и нартекс подигнути истовремено (Σ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 'Αθήνα 1984, 92). У прилог томе говори и околност да првобитни слој живописа у највећој мери прекрива управо зидове припрате.

[2] Данас се боље види горњи део фигуре, у царском дивитисиону, са лоросом, док је доњи оштећен ударцима неког оштрог оруђа када је припремана нова подлога за сликање. Касније, са ове површине је отпао горњи слој тако да не знамо у целости изглед млађе фреске (в. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία, I, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Λεύκωμα*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 140a; Σ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εἰκ. 22).

[3] Најпотпунији опис портрета донео је 'А. 'Ορλάνδος, *Καστορία*, 104-105.

[4] У Византији су такве тканине добијале називе по мотивима којима су украшене, па су оне са представама орлова називане ἀετοὶ или ἀετάρια – *ibidem*, 104. Занимљиво је да орлове са једном, а не две главе, такође у круговима, имају краљ Радослав на хламиди и краљица Ана на црвеном огртачу у јужном параклису Богородичине цркве у Студеници – С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934 (= Београд 1977) 16.

[5] Наушнице овог типа, пореклом из Византије, биле су познате у Бугарској и Србији (Б. Радојковић, *Накит код Срба*, Београд 1969, 134-135; уп. 'Η βυζαντινὴ τέχνη – τέχνη εὐρωπαϊκή, 'Αθήνα 1964, 338-339,

плочица тамноокер боје која говори да је био од злата. Две косе линије, у истом тону, повучене преко темена, означавају везе које су држале венац. Ниже, обоци, вероватно и сами златни, са украсима, опточени су бисерним зрнима величине која је одговарала онима на ниски изнад чела.

Крупне очи са густим обрвама сиажно карактеришу младу особу чије је лице описано мрким цртежом и уским маслинастим сенкама, а моделовано је благо, иако пастуозним намазима беле боје која је у уметности средњовековиог портрета – када су у питању били женски ликови – изражавала отменост високих кругова друштва.

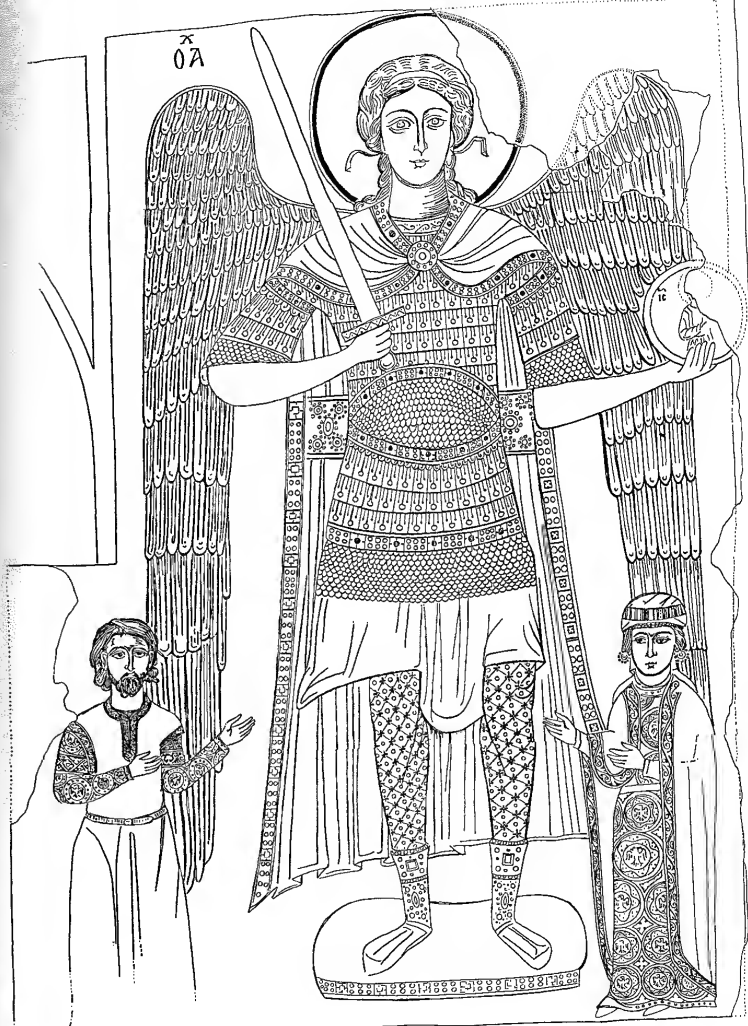
Фигура је одевена у дугу светлу тунику прекривену орнаментима који се добро виде на брижљивом цртежу колеге Драгомира Тодоровића.[6] У кружним пољима, у њиховим средњим деловима су представљени, као и на одећи мушкарца, орлови раширених крилв са главом окренутом устрану. Око врата је хаљина опшивена танким црвеним порубом, на струку има појас, док у доњем делу слободно пада преко обуће коју већим делом прекрива, завршавајући се траком св низом крупних бисера. Преко тунике је пребачен огртач који бојом данас одговара хламиди на мушкој фигури (некада свакако пурпурној), а опточен је везеним украсом од наизменично постављених стилизованих полупалмета.

Посматрани упоредо, портрети су у равнотежи, усклађени односом мирних румених површина горњих делова одеће и богато украшених елеменатв доње. Подударни су им и покрети којимв се врхистратигу, мериоцу душâ нв Страшном суду, обраћају за милост. Општу симетричну поставку не нарушава битно ни околност да мушка фигура, захваљујући слободној нижој површини на левој страни, није као женска насликана непосредно уз патрона.[7]

Делимично сачувани натписи изнад историјских ликовв рано су запажени и били основв у трагању за идентитетом представљених личности. Нв жалост, најстврији посетиоци који су били у прилици да их потпуније прочитају, попут архимандрита Антонина, нису их забележили. Први познати препис начинио је око 1930. професор Х. Карагунис, а објавио га је А. Орландос. Изнад мушког портрета се тада видело *+ Δεησις του δου/λου του θ(εο)υ Μιχαηλ / [Α]σανι υιου του με/[γ]αλου βασιλε[ως του / Α]σανι*, а крај жеиског, у иаставку, *και της μη/[αυτου] Ειρηνης / Θ[εοδωρου] Κυ[ριας] ΚΣΤ[οριας]*.[8] Сам Орландос, 1938, иије успео да прочита поједине делове текста, па је у свом препису доиео само *+ Δεησις το[υ] δου/λου του θ(εο)υ Μι/ ... με/γαλου βασιλεως / [Α]σανι*, напоменувши да се натписи иајвероватније одиосе на чланове породице Асена.[9]

Нешто касиије, почетком Другог светског рата, у лето 1941, Иван Дујчев је више пута био у прилици да посети споменик и могао да доиесе своју верзију натписа. Он га је допунио на начин који је пружио могућност да се портретисане личности историјски одреде: *+ Δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Μι[χαὴλ Ἀ]σάνη, υἱοῦ τοῦ] μεγάλου βασιλέως [Ἀ]σάνη, καὶ [τῆς μητρὸς αὐτοῦ Εἰρήνης Θεοδώρου Κομνηνοῦ]*. Према његовом читању, на фасади су представљени Михаило II Асен (август 1246–1256), син "великога цара" Јована II Асеиа (1218–1241), и његова мајка Ирина, кћи епирског деспота, каснијег царв Теодора I Анђела Комнина. Михаило II је ступио на престо када је имао деветдесет година.[11] Заједничко представљање сина и мајке у Костуру имало је своју аналогију у приказима на новцу кованом у време њиховог савладарства.[12] Они су – претпостављао је И. Дујчев – посетили Костур вероватно између 1246. и 1253, када су издашно даровали тамошњу цркву Светог арханђела Михаила и том приликом, на видном месту, добили портрете.[13]

Оштећеност натписа је очевидно обесхрабрила стручњаке и одвратила их од покушаја да ишчитају нешто више од онога што се успело између два светска рата,[14] али се није застало у напорима да се ближе одреде околности у којима је млади бугарски цар овладао Костуром и на једној од најстаријих цркава био представљен. То питање је, разуме се, занимало и историчаре уметности, па се већ 1946. Вера Иванова њиме позабавила на основу података и запажања А. Орландоса и И. Дујчева.[15] У анализи белешке крај портрета Михаила II приметила је да се израз *син великог цара Асена* јавља и у познатом натпису на камену, нађеном у развалинама манастира код села Батошева.[16] У претпоставкама, међутим, В. Иванова је отишла и даље, очевидно због тога што није била у прилици да сама посети споменик. Она је, наиме, разумела да се портрети налазе у припрати, а не на њеној фасади и уз то сматрала да је нартекс



Сл. 1 Арханђео Михаило са портретима цара Михаила II Асена (1246–1256) и царице Ане на фасади цркве Таксијарха Михаила у Костуру (цртеж Драгомира Тодоровића)

где се наводе разни примери још из X-XI века из Историјског музеја у Ираклиону на Криту, из збирке Е. Статату у Археолошком музеју у Атини и др.). У сличном облику виде се на портретима краљице Симониде у Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину и Грачаници, имају их светитељке у Богородици Љевишкој и др, а у Дечанима, Белој цркви каранској, Леснову и Матејчи носи их и краљица/царица Јелена (С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 36, 51; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 60, 182 и нап. 493, табла XXXIII; Д. Милошевић, *Накит од XII до XV века из збирке Нарадног музеја*, Београд 1990, фот. у прилогу; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 119, цртеж 121; исти, *Грачаница. Сликарство*, Београд – Приштина 1988, 171, сл. 105; Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, т. XXVII; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 268, сл. 15, 285, сл. 8 и 20; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, сл. XLI). Нема сумње да су и наушнице на портрету у Костуру у свом средњем, кружном делу имале украс.

6 Као и у другим приликама, током рада била су ми драгоцена опажања Д. Тодоровића, посебно у вези са променама и досликавањем појединих делова живописа. На свему му дугујем пријатељску захвалност.

7 Сразмерна очуваност фресака открива да је црква и на овој страни – као и на јужној, где је у доба турске власти насликан низ портрета, у

8 'Α. 'Ορλάνδος, *Καστορία*, 105.

9 *Исто*.

10 И. Дуйчев, *Приноси към историята на Иван Асеня II*, Списание на Българска академия на науките и изкуствата LXVI 3 (София 1943) 174-175. Препис је с малом исправком објавио и следеће године (И. Дуйчев, *Из старата българска книжнина, II, Книжовни и исторически паметници от Второто българско царство*, София 1944, 277, бр. LXXXII, са коментаром на страни 413, где је доиео и превод на бугарски: *+ Моление на раба божий Михаил Асен, син на великия цар Асен, и на неговата майка Ирина, [дщеря на] Теодора Комнина.*

11 В. Златарски, *История на българската държава през средните векове*, III, *Второ българско царство. България при Асеневци* (1187-1280), София 1940, 429.

12 И. Дуйчев, *Приноси*, 175.

13 *Исто*, 176; исти, *Из старата българска книжнина*, 413

14 Описујући костурске споменике, П. Τσαμίσης, *Ἡ Καστορία καὶ τὰ μνημεῖα της*, 'Αθῆναι 1949, 108, није покушао да прочита натписе нити је донео препис који је објавио А. Орландос, али је забележио да су уз велики лик арханђела Михаила насликани вероватно ктитор и – посебне пажње је вредна даља претпоставка – његова жена.

15 В. Иванова, *Два надписа от Асеневци – Батошевският и Врачански-*



Сл. 2 Портрет цара Михаила II Асена (1246–1256)



Сл. 3 Портрет царице Ане, супруге Михаила II Асена

дограђен у време када су настале фреске. Њихов настанак је на основу тога покушала да веже за трагични крај Михаила II Асена код Трнова 1256, који је страдао од свога брата од стрица Калимана II. Након битке, помишљала је В. Иванова, цар је – смртно рањен али још у животу или већ мртав – могао да буде пренесен у Костур,[17] где је царица-мајка Ирина дозидала нартекс у који је можда и положила његово тело, а затим и наручила фреске, молећи за милост његовог патрона, душеводитеља, арханђела Михаила. Карактер натписа крај портрета младог владара, приметила је В. Иванова, био је различит од бележака на суседној фасади, крај ликова преминулих особа из XV века, што је, чинило јој се, говорило у прилог претпоставке да је у часу сликања цар још био у животу. У закључку, ипак, подсећајући да је, према Георгију Акрополиту, Михаило II Асен одмах подлегао ранама, В. Иванова се определила за могућност да је овде, после смрти, као први ктитор, по жељи мајке, представљен поред ње – исто као на новцима сеченим пре његовог пунолетства, док је она била регент.[18]

А. Василиев, и сâм без могућности да посети споменик, у свом прегледу бугарских ктиторских портрета ослонио се на описе које је донео И. Дујчев, а преузео је и његово читање натписа.[19] Нешто касније, претпоставку о посети малолетног бугарског цара и његове мајке удаљеним деловима земље између 1246. и 1253, када су настали њихови портрети, пренео је и А. Бошков.[20] Т. Велманс је, међутим, ликове Михаила Асена и Ирине датовала у XIV век.[21]

Личност цара Михаила је добила посебно поглавље у обимном делу И. Божилова о члановима породице Асена, где је подсетио и на портрете у Костуру.[22] Њихова појава је, као и на кованом новцу, говорила да је цар у почетку власт делио са мајком царицом Ирином.[23]

Добру анализу натписа крај портрета на фасади цркве Таксијарха Михаила, ослоњену на раније начињене преписе, а затим и оцену околности у којима су настали изложила је С. Калописи-Верти.[24] Она је прихватила

[16] *Исто*, 115-117, 134.

[17] *Исто*, 133.

[18] *Исто*, 133-135.

[19] А. Василиев, *Ктиторски портрети*, София 1960, 13-15.

[20] А. Божков, *Българската историческо живопис*, София 1972, 58; A. Boschkov, *La peinture bulgare dès origines au XIXᵉ siècle*, Recklinghausen 1974, 81.

[21] T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Poléologues*, Art et societé à Byzance sous les Paléologues, Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et postbyzantines de Venise, N. 4, Venise 1971, 124. Остало ми је, на жалост, непознато мишљење које је изложио И. Лазаров, *Политическата криза в България в периода 1241-1277 г.*, Автореферат, В. Търново 1988, 6-7.

[22] И. Божилов, *Фамилията но Асеневци. Генеалогия и просопография (1186-1460)*, София 1985, 106-110, Но. 19, са родословом у прилогу.

[23] *Исто*, 108.

[24] S. Kalopisi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 94-96.

мишљење да млада мушка фигура представља бугарског цара Михаила II Асена,[25] а жеиска царицу Ирину, ћерку Теодора I Анђела који се након освајања Солуна (крајем 1224) прогласио за цара. За оштећени десни текст, уз опрезну претпоставку да је допуна *Θ(εοδώρου)* тачна, предложила је читање: *καὶ τῆς μη/ τρὸς [αὐτοῦ] Εἰρήνης [θυγατρὸς] / Θ[εοδώρου] Κο[μνηνοῦ]*.[26] С разлогом је, затим, истакла да су представљене личности могле бити само ктитори слика на западној фасади, с обзиром да се зидање храма и његов иајстарији украс везују за X век, а да је млађи из 1359/60. годиие. Најзад, приметила је да Михаилов портрет, који одликује густа брада, одаје одређеиу зрелост, што упућује на време ближе крају његове владе, години 1256. Слике на фасади, као ex-voto, могу се сматратн – закључила је – изразом захвалиости младог бугарског владара његовом анђелу-чувару Михаилу за војне успехе у 1255. години.[27]

У међувремену се И. Божилов још једном посветио портретима и садржини натписа, истичући да је старе преписе и пратећа тумачења тешко ускладити са поузданим вестима.[28] Одбацио је, пре свега, мишљење Т. Велманс да историјски ликови потичу из XIV века, што би значило да је Михаило био син Јована III Асена (1279-1280) и Ирине Асенине Палеологине. Истовремено, био је критичан и према иачину на који су А. Орландос[29] и И. Дујчев разрешили последњи део натписа, који у првом случају говори да је Ирина господарица Костура, а у другом да је кћи епирског деспота Теодора Комнина. Као несумњиву прихватио је једино чињеницу да су у питању портрети младог Михаила II Асена и његове мајке Ирине, али је и приметио да на њима иедостају владарске инсигније, као и да се крај ликова не наводе титуле.[30]

Недавно, у својој књизи о прошлости, уметности и епиграфским споменицима Костура од XII до XIV века натписе на фасади Таксијарха Михаила уврстила је у одговарајући преглед и Е. Дракопулу.[31] И она се ослонила на старије преписе,[32] а у вези са изразом *велики цар* (τοῦ μεγάλου βασιλέως), који се односио на Михаиловог оца, цара Јована II Асена, скренула је пажњу да се јавља и у грчком запису из августа 1247, где се говори о самом Михаилу II *(ἡ δύναμις τοῦ αὐθέντου ἡμῶν τοῦ μεγάλου βασιλέως κυροῦ Μιχαὴλ, υἱοῦ τοῦ Ἀσάνη τοῦ μακαρίτου)*. Најзад, истакла је да стил зидних слика – важно је и због хронологије – одговара делима друге половине XIII века.[34]

Ликови бугарских владара добили су, види се, место у великом броју прегледа, особито у домаћој историографији, али у највећој мери као извор који је сведочио о њиховом боравку у западном крају земље и потврђивао оно што се закључивало на основу више примерака сребрног кованог новца[35] – да је царица мајка приказана уз сина као савладар. Њихови живи и експресивни ликови нису при томе посматрани као дела портретског умећа, на свој начин јединствена у историји зидног сликарства, нити су смештени у ликовне токове свога времена. Својом моделацијом и колористичким вредностима они свакако заостају за рафинованијим живописом какав је нешто раније добила црква Четрдесет мученика у Трнову, али је њихов значај изузетан. Стицајем прилика, на фасади далеког костурског храма сачувани су најстарији портрети живих личности бугарске историје у сликарству XIII века. Утолико је чудније што није учињен напор да се у фигури царице препозна особеност појаве ћерке Теодора I Анђела, чији је изглед оставио снажан утисак на Георгија Акрополита. Доста уздржан, иначе, чувени хроничар није пропустио да забележи да је Ирина била *лепог изгледа и висока*,[36] као и да је моћни бугарски владар за њу био дубоко везан: *Јован II Асен је није волео мање него Антоније Клеопатру.*[37]

*

Као и у низу других прилика, пажљиво загледање натписа на фасади и бележење њихових остатака показало је да поједини делови, још увек читљиви, не одговарају објављеним верзијама, иако је први препис начињен пре седамдесет година.[38] И овом приликом се могло видети у којој је мери снажан утицај првог читања на касније и како се нови покушаји лако подређују схватању историјских прилика у којима одређена порука треба да добије своје место.

Сматрајући да је најбоље оставити по страни све раније преписе, било је могуће текст другачије разумети. На левој страни, изнад мушког портрета, још се чита:

[†] Δέησις του δού[λ]ου του θ(ε)οῦ Μιχ[αὴλ ...] υιου [τ]ου με[γ]αλου βασιλεος [τ]ου Ασανι

а изнад женског лика:

κε της σιμβιου αυτου Ανις ... ω ...

Као што се види, леви натпис, иако понегде очуван само у траговима, у целини је читљив, па не захтева никакве битне допуне и не оставља места сумњи да је означавао младог бугарског владара Михаила, сина "великог цара" Јована Асена.[39]

[25] Речи υἱοῦ τοῦ μεγάλου βασιλέως крај Михаиловог портрета односиле су се на моћног Јована II Асена који је у словенском натпису на цркви Четрдесет мученика у Трнову с поносом навео да је своју власт проширио од Тракије до јадранске обале – *ibidem*, 95.

[26] *Ibidem.*

[27] *Ibidem*, 96

[28] И. Божилов, *Българите във Византийската империя*, София 1995, 156-159, 191.

[29] Аутору је промакло да је текст који је критички процењивао био копија професора Х. Карагуниса, а не А. Орландоса који је само објавио његов препис.

[30] *Исто*, 159.

[31] Ε. Δρακοπούλου, *Η Πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εποχή (12ος–16ος αι.)*, Ἀθήνα 1997, 77-78.

[32] *Ibidem.*

[33] У рукопису Британског музеја бр. 549 – *ibidem*, 78; cf. D. 1. Polemis, *A Manuscript Note of the Year 1247*, Byzantinische Forschungen 1 (1966) 267-276.

[34] Ε. Δρακοπούλου, *Η Πόλη της Καστοριάς*, 78.

[35] Н. Мушмов, *Монетите и печатите на българските царе*, София 1924, 71-73; исти, *Една нова сребърна монета на царица Ирина и сина й Михаил*, Сборник в чест на В. Н. Златарски, София 1925, 185-86; Т. Герасимов, *Нови монети на цар Михаил Асен*, Известия на Българското историческо дружество XVI-XVIII (София 1940) 84-90.

[36] Georgii Acropolitae opera recensuit Augustus Heisenberg, I, ed. P. Wirth, Stuttgart 1978, 60.13 (= G. Acropolita); уп. Георги Акрополит, *Гръцки извори за българската история*, VIII, изд. М. Войнов, София 1972, 184.

[37] G. Acropolita, 61.13-14.

[38] Бела боја којом су слова исписана – доста богатим намазима али тек након сликања портрета, када је основа већ губила влажност – на многим местима је сасвим отпала, не оставивши никакве трагове на основи.

[39] Трагови натписа крај портрета били су у више махова предмет пажње, посебно током рада на епиграфским споменицима које, у





Сл. 5 Натпис изнад портрета царице Ане, супруге Михаила II Асена (цртеж проф. Н. Дудића)

Сл. 4 Натпис изнад портрета цара Михаила II Асена (1246–1256) (цртеж проф. Н. Дудића)

Натпис на десној страни, који се оаде доиоси без ›етпоставке какав је могао да буде његов последњи, из-бљеии део, показује да иије иасликаив *Михаилова мај-, царица Ирина, него његова супруга Ана.* То одгоаара ьеиом лику: Аиа је на портрету млада особа.[40]

На другим странама није збележеио име супруге ра Михаила Асеиа. С. Палаузоа је аероаао да је то била ифииа, касније удата за пољског краља Лешка Цриог,[41] к је В. Златарски, на једном месту само, у својој *Историји гарске државе,* забележио, не наводећи извор, да се она зла Марија.[42] На овај подвтак се, ииаче, не осврће иико од эучњака који су се њеиом личиошћу бавили иити се води у прегледима посаћеиим породици Асеиа.[43]

Сазиање да је Михаило II Асеи у Костуру приказан супругом тражи да се размотри аише питања аезаних збивања у Бугарској средииом XIII аека.

Познато је да су се прилике знатније промениле к када се земља ослободила притиска моћног Јоаана III Ватаца.[44] Пре тога, њену пажњу су у аећој мери заокупља-ли односи са западним и севериим суседима.[45] 15. јуна 1253. бугарско посланство иа челу са цареаим зетом се-аастократором Петром склопило је споразум са Дубров-ииком, којим се град обавезао да ће у случају сукоба са краљем Урошем заједнички иступати протиа њега,[46] па су аећ следеће године бугврски и кумански одреди продрли дубоко у унутрашњост Србије и опленили храм Саетог Петра и Паала иа Лиму, из којег су однели и ризницу са драгоцеиостима.[47]

После смрти Јоаана III Ватаца (3. иовембра 1254), Михаило II Асеи је без тешкоћа повратио подручја изгуб-љена иа почетку владе.[48] Георгије Акрополит, добро обавеш-теи и сам учесник у догађајима, подробио је у својој Истори-ји описао бугарско поседање градова у Тракији и родопском крају, а затим кратко али доаољио одређено назиачио и даље кораке Михаила II: *Како су се ови догађаји на исти начин развијали и на западу, држава Ромеја се нашла у тешком положају, па је и до цара стигао глас ... да се зла још већа очекују од садашњих.*[49] У настааку, током 1255, Михаило II је потчинио простране области од долине Вардара на ис-току до Албаније на западу, где је нешто пре тога пре-аласт Никеје над Епиром обновио Јован III Ватац.[50]

Том приликом, можда већ у пролеће 1255, под бу-гарску аласт је доспео и Костур.[51]

Наследник на никејском престолу, Теодор II Лас-карис (1254–1258) није оклевао са одговором на бугар-ску акцију: прешао је са војском Дарданеле и током 1255. поново посео градове у Тракији и области Родопа, а затим дошао у Солун и, након боравка у околини Во-дена где се задржао због епидемије, преко Прилепа сти-гао до Велеса који му се сам предао.[52] Повративши тиме широк појас територије коју је неколико месеци раније посео бугарски владар, Теодор II се крајем године вра-тио у Нимфеју.

Михаило II Асен се у то време налазио у удаљени-јим западним крајевима своје закратко увећане земље, у које никејски владар није зашао. У међувремену, Теодор II Ласкарис је ојачао своју војску и још једном прешао на ев-ропско тле, али се овога пута зауставио на реци Регини и крај ње подигао логор. Велике снаге којима је располагао оставиле су утисак на бугарску страну и приморале је на преговоре.[53] Мир, склопљен крајем јуна или у јулу 1256,[54] био је по њу веома неповољан.[55] Уговор је подразумевао губитак саих територија западно од Марице, укључујући и градове у Македонији. То је изазвало незадовољство у земљи н Михаила II стајало живота: већ у јесеи исте годи-ие, уз подршку једног броја становиика Трноаа, убио га је, изван града, његов братучед Калиман.

Костур који је сачувао ликове цара Михаила и ца-рице Ане доживео је и сам у то време више драматичиих промена: између 1254. и 1256. годиие смениле су се у ње-му, једна за другом, епирска, никејска, бугарска и, још једиом, ннкејска власт.

Супруга Михаила II Асеиа, чије име доноси једино иатпис крај њеног портрета, била је кћи избеглог руског киеза Ростислава Михаиловића[56] и унука чериировског киеза Михаила Всеволодовића, пореклом из породице Рјурика, који је у сукобу са Татарима код Халке (1224) изгубио киежевство и пао у ропство.[57] Млади Ростислаа Михаиловић је, међутим, након више покушаја да задоби-је крајеве на које је полагао право, у Угарској наишао на благонаклон пријем и подршку Беле IV који га је 1243. ожеиио својом ћерком, а 1247. му поверио и управу над Славонијом.[58] Пред обиављвње ратних сукоба између Бу-гарске и Никеје, кнез Ростислав је постао бан Мачве (1254) и видно почео да утиче на политички живот су-седних земаља. Управо његовим посредовањем, средином 1255, Михаило II је поправио односе са угарским дво-ром,[59] чему је посебно, крајем исте или почетком следеће године, допринео његов брак са унуком краља Беле IV.[60]

По обичају који није био редак, Ана је носила исто име као њена мајка, угарска принцеза, и вероватно је би-ла најстарија од неколико кћери. У време удаје за бугар-ског владара она је имала једва дванаест година,[61] када се по средњовековним схватањима стицала пунолетност,[62] а Михаило II Асен пет до шест година више. Њихов кратки заједнички живот прекинут је у јесен 1256. године, али је појава младе царице оставила трага у историји и нешто касније, због улоге у унутрашњим збивањима која су утицала и на односе са суседима.

Непосредни утицај њеног оца јасно се осетио при крају неуспешног рата са Никејом, када је кнез Ростислав у име бугарске стране водио преговоре са Теодором II Ласкарисом. Прихваћени мир на Регини притисла је, иај-аероаатније с разлогом, сенка сумње да је Ростислав, до-биаши аелике дарове од иикејског владара, учинио иео-чекиаане уступке, имајући у аиду сопствену корист.[63]

Недавио су поиоао размотреие политичке прилике средииом XIII века и, посебно, место младе царице у њи-ма.[64] Иако изданак старе руске аристократије, она је на бугарски даор дошла пре саега као угарска принцеза – уиука краља Беле IV и кћи бана Мачае који је био његоа вазал и настојао дв да утиче иа прилике у Бугарској.[65] У том духу је објашњеи и брзи долазак киеза Ростислааа накои смрти његоаог зета Михаила II. Блиски царев сродник Калимаи, који га је својом руком убио, узео је не само престо него и његоау младу удовицу, поноаивши позивти старији пример из бугврске историје – долазак на власт цара Борила који се накои смрти Калојвна, 1207, ожеиио његоаом супругом да би стекво предиост у одиосу иа друге претеиденте. Калимвн II је, међутим, својим местом у царској породици већ био легални наследник, што говори да његоа брвк св царицом није био мотиаисан жељом да оснажи легитимитет осаојене влвсти него да ие изгуби подршку угарске стране коју је пре тога уживао Михаило II Асен.[66] С друге стране, ни до-лазак Ростислава Михаилоаића са војском није, по саему судећи, имао за циљ преузимање бугарског престола – као што се претпостављало због титуле коју је у једном периоду користио – него задржавање утицаја на политику у Бугарској.[67] А наставак сукоба се завршио и смрћу ноаог

сарадњи са научним саветником др Евгенијом Дракопулу, треба да изда Κέντρο βυζαντινῶν ἐρευνῶν у Атини.

Средњовековни портрети, додуше, нису верно преносили узраст представљаних личности, али би слика мајке, царице Ирине, у друштву одраслог сина, свакако имала црте старије особе.

Мишљење је изложио најпре у раду који ми је остао неприступачан – С. Палаузов, *Ростислав Михаилович, князь Мачвы*, Журналь Министерства народного просвещения (= ЖМНП) 71 (1851) 27-49, 73-101. Неколико година доцније је истакао да грчки писци нису знали име младе царице, али да се из другог извора и аналогних догађаја сазнаје да се звала Грифина – С. Палаузов, *Юговосток Эвропы в XIV столетии*, ЖМНП 10 (1857) 32, нап. 79. П. Ников, дотичући и сам ово питање, подсетио је на наведену претпоставку Палаузова, али је допустио и друге могућности: бугарска царица је могла бити једна од трију познатих кћери кнеза Ростислава Михаиловића (1) "прелепа Кинигунда" која се 1261. године удала за чешког краља Отокара II, (2) Грифина, жена пољског краља Лешка и (3) монахиња, игуманија Маргарита – или нека четврта, непозната његова ћерка – П. Ников, *Българско-унгарски отношения от 1257 до 1277 година. Историко-критично изследване*, Сборник БАН XI (София 1920) 64, нап. 2.

В. Златарски, *История*, III, 457. У питању је највероватније била омашка, начињена можда при сређивању овог обимног дела. У прилог тога говори околност да писац на другим местима, у истом делу, чак и у генеалошком приказу који се доноси на страни 608, младу бугарску царицу не спомиње по имену.

Уп. И. Божилов, *Фамилията на Асеневци*, где је у родословном таблу назначено да је непозната.

Земља је, поред осталог, била оптерећена данком који јој је наметнут у време татарске најезде 1242, а плаћан је, забележио је један путописац, још 1253. године – В. Златарски, *История*, III, 438. О приликама у земљи и односима са суседима у овом раздобљу в. И. Божилов – В. Гюзелев, *История на средновековна България, VII – XIV век*, I, София 1999, 502-505.

45 В. Златарски, *История*, III, 426.

46 С. Станојевић, *Догађаји из 1253 и 1254 год.*, Глас 164 (1935) 191-198; С. Ћирковић, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, Историја српског народа, I, Београд 1981, 348.

47 Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, натписи и др.*, Споменик 3 (1890) 8.

48 У брзом продору 1246. године Јован III Ватац је узео Сер и Мелник, затим, током само неколико недеља, завладао готово свим градовима од Родопа до Пелагоније, а потом н Солуном – В. Златарски, *История*, III, 434-435.

49 G. Acropolita, 108.20-25.

50 С. Ћирковић, *Српске и поморске земље*, 349.

51 Годину дана раније, док је Костур држао епирски деспот Михаило II Анђео, цару Јовану III су из града добегли војсковођа Глава, а за њим и деспотов шурак Теодор Петралифа, након чега се Никејцима потчинила не само цела костурска него и деволска област. Епирски деспот је био приморан на споразум којим је цару том приликом уступио и Прилеп, Велес и Кроју. Никејски владар је на крају, приповеда Акрополит, с малом војском обишао крајеве које је придружио својој држави – посетио је најпре Охрид н Девол, а затим Костур и на јесеи се вратио у Малу Азију (G. Acropolita, I ,90.15-92.24; В. Златарски, *История*, III, 445-446.

52 G. Acropolita, I, 117.21-118.14

53 *Ibidem*, 126.29-127.21

54 Преговори су завршени свакако пре 6. августа, с обзиром да у наставку свог излагања Акрополит спомиње празник Преображења (В. Златарски, *История*, III, 464). Теодор Скутариот, међутим, догађај везује за дан св. Петра и Павла, 29. јуни (И. Божилов – В. Гюзелев, *История*, 522, нап. 62).

55 Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 418.

56 G. Acropolita, 127.2-3.

57 Због мученичке смрти на двору татарског хана, Руска црква га је уврстила у своје свеце – П. Ников, *Българско-унгарски отношения*, 60 и д. (са старијом литературом). Није ми био доступан ни касније издатн рад: С. Палаузов, *Ростислав Михаилович, руски самостоятелен княз на Дунав през XIII в.*, Избрани трудове, I, София 1974, 216-260.

58 П. Ников, *Българско-унгарски отношения*, 62.

59 1246-1247. краљ Бела IV је заузео београдски и браничевски крај, па је својој титули додао и *rex Bulgariae* – В. Златарски, *История*, III, 437.

60 Том приликом су, сматра В. Златарски, београдска и браничевска област биле и формално уступљене, ако не непосредно угарском краљу, свакако његовом вазалу, кнезу Ростиславу – *исто*, 456.

61 С обзиром да се кнез Ростислав оженио 1243, Ана се – под претпоставком да је била прво дете у браку – могла родити 1244. године.

62 Према дубровачкнм изворима, пунолетним је сматран женски узраст од дванаест, а мушки од четрнаест година – љубазно ми је саопштио академик Сима Ћирковић. Срдачно му на томе захваљујем.

63 П. Ников, *Българско-унгарски отношения*, 63; В. Златарски, *История*, III, 463.

64 С. Тодорова, *Дщерата на Ростислав Михаилович и събитията в България от средата на XIII в.*, Исторически преглед 2 (1989) 52-56.

65 *Исто*, 53.

66 *Исто*, 53-54.

67 *Исто*, 54-55.

ідара који је бежао из једног места у друго. Пре него о је кнез Ростислав стигао до Трнова – казује Георгије рополит – Калимана су неки већ убили, па је кнез узео ју кћер и вратио се кући.[68]

То је последња сачувана вест о царици Ани. Њена нија судбина није позната.

Ново читање натписа крај женског лика на фасади :сијарха Михаила изискује да се размотри и улога цаје Ирине у збивањима средином XIII века. Политика хаила II Асена везивана је, нарочито у старијој исто- графији, за њен утицај, понекад до самог краја неусіне владе која се завршила Регинским миром 1256. На іадарски однос упућивале су, с једне стране, пример- кованог новца са ликовима у царској одећи, од којих :енски носио ознаку *ц(арица) Ирина*, а са друге пор- :и на фасади костурске цркве, где се до сада "читало" о име. Ниједан писани извор, иначе, нигде није споуо заједничку управу, па ни улогу коју је у политичодлукама имала царица-мајка. Штавише, није познаи година њене смрти. Једино се из Синодика цара ıла види да се касније замонашила и у схими узела Ксенија,[69] али не и када се повукла и где је као монаа живела.

Појава царице Ирине последњи пут је забележеиа зи са збивањима у Солуну децембра 1246. Нешто пре , у јесен, управу над градом преузео је њен брат дес- Димитрије, млађи син Теодора I Анђела, али је већ тком зиме до Солуна стигао и никејски цар Јован III ц који је пре тога, у великом походу, потчинио све сти од Родопа до Пелагоније. Према Акрополиту ко- догађаје подробио описао, василевс није имао доıо војске за опсаду, па је деспоту поручио да, због зора, изађе из града.[70] По савету околине, подозриве а позиву, деспот се није одлучио да напусти утврђели се једном никејском одреду који је мотрио на ı врата, према мору, неочекивано указала прилика да зе у доњи део града, што је учинила и остала војска рем. Видевши да је деспот Димитрије у изгубљеном кају, царица Ирина која је била у Солуну – уплашена, умње, судбином која је снашла њеног оца Теодора ıа – пала је на колена и преклињала Јована III да не и њеног брата. Василевс је, завршава Акрополит, поштовање према њој и поштедео је Димитрија каонда је, након краћег боравка, оставио Солун, повеı управу над њим великом доместику Андронику ину Палеологу.[71]

Царица Ирина се, дакле, у изворима последњи пут још у првој години владе свога малолетног сина, каје – претпостављало се због сличних примера у проі – могла бити регент (сама или са неким од :авника високог племства и духовне власти). Недавy критичком погледу на раније оцене, С. Георгијева опазила да у ствари ниједан извор не говори о непосредном учешћу царице Ирине у политичком животу земље.[72] Георгије Акрополит који ју је, видело се, добро познавао нигде је не спомиње у вези са догађајима и одлукама које су се доносиле у бугарској средини. Штавише, чињеница да после крунисања Михаила II, крајем септембра 1246, није остала крај њега и да се већ децембра спомиње у Солуну, открива да Ирина ни у том првом, врло осетљивом тренутку преузимања власти осмогодишњег сина није имала амбиције да сама процењује прилике и одређује политичке кораке. Она је то могла учинити једино ако је, с разлогом претпоставља С. Георгијева, постојало намесништво у које је имала поверења.[73]

Из тих година, пре него што је Михаило II Асен постао пунолетан (најкасније 1250), нема никаквих вести о царици Ирини, као ни о било каквим непромишљеним акцијама и неуспесима за које би се могла кривити савладарска управа. С друге стране, заједнички прикази на новцу, који би се могли везати за само неколико првих година владе Михаила II Асена,[74] новија истраживања доводе у питање. Један број познавалаца старог новчарства у последње време је оспорио датовање поменутих примерака сребрног новца са ликовима Михаила и Ирине, сматрајући да они припадају млађој скупини која је опонашала млетачки матапан и била блиска српским емисијама из првих деценија XIV века, тј. да је у питању била монета Михаила III Шишмана (1323-1330).[75] Ако се, дакле, оставе по страни ликови на новцу и портрети на фасади Таксијарха Михаила, нема сведочанстава да је царица Ирина била савладар, а одсуство познијих вести о њој могло је бити и у вези са њеним повлачењем из световног живота. Не зна се, према томе, до када је суделовала у политици, а најмање у било каквим одлукама везаним за ратовање које је довело до несрећног завршетка Михаилове владе.[76]

После свега, чини се доста јасним када су могле настати представе младог владарског пара у Костуру. Михаило II Асен је град држао нешто више од годину дана,[77] али он у прво време није био ожењен. Угарско-руска принцеза је на његов двор стигла тек крајем 1255. или почетком 1256. године, што говори да су портрети младих супружника крај раскошног лика таксијарха Михаила – моћног заштитника чије је име цар носио – настали тек у пролеће 1256, када су се фреске, након хладних месеци, поново могле сликати. То је свакако било пре ступања на снагу споразума о миру који је у лето те године бугарску страну обавезао да никејској власти препусти све области са градовима западно од Марице. Немамо, иначе, података нити се чини вероватним да се Михаило II Асен у западним пределима још дуго задржао.

Портрети младог цара и његове супруге, у скромном изгледу верника који се моле за милост на Судњем дану, веома су важни за познавање политичких односа и динамичних промена које је доносило ратовање у овим крајевима, а посебно су значајни за историју Костура, с обзиром да једино они непосредно сведоче да је у то време, иако кратко, град био у бугарској власти.

Свестан контроверзи које су собом носили преписи првих стручњака, преписи који су касније, због оштећења, током више од пола столећа били једини извор, И. Божилов је подсетио и на чињеницу да се у натписима не наводе титуле царских личности и да, штавише, на њиховим портретима нема владарских инсигнија. Тачније, Михаило II Асен је насликан без круне и скиптра, док Ана на глави носи једноставан златни венац. Ипак, њихова доња одећа украшена је орловима у кружним пољима који јасно указују на царско достојанство. Изостао је, другим речима, царски орнат какав Михаило II има на новцу који му се несигурно приписује.

У бугарском зидном сликарству нема старијих портрета на којима владари носе византијску царску круну и дивитисион са, лоросом и другим елементима свечаног костима. Ликови Константина Тиха (1257-1277) и његове супруге Ирине у манастиру Бојани, само три године млађи од костурских, као и новац са њиховим заједничким приказом, сведоче да је византијски царски костим у Бугарској *у целости био прихваћен најкасније 1258/9*, а затим и трајно задржан. Да ли је онда изглед цара Михаила и царице Ане на слици у Костуру био изузетак, условљен можда приликама у којима су портрети настали, или је управо на њима последњи пут приказана одећа бугарских владара у овом виду – пре него што је коначно превладао византијски царски орнат? То питање захтева посебно истраживање, поред осталог и представа на поуздано атрибуираним примерцима новца.

У сваком случају, византијски костим цара Константина Тиха и царице Ирине у манастиру Бојани одговара појави која се управо у то доба опажала и у развоју српског владарског одела. Почетком друге половине XIII века – изгледа први пут у зидном украсу Богородице Бистричке, а затим у Сопоћанима (1263-1268) и, нешто касније, у Грацу – краљ Урош I је насликан у пурпурном дивитисиону са лоросом, полукружном стемом на глави и другим одликама византијског одела. На претходним сачуваним портретима владари су још били одевени у доста једноставну тунику са огртачем, а на глави као обележје достојанства носили венац.

Ликови из Костура свакако уносе одређену светлост и у занимљиво питање промена у одећи и држању рашких краљева овог времена. Они пружају драгоцен пример смерног изгледа владара и његове супруге који се обраћају патрону храма, без основних обележја власти и чак без помена достојанства у самом натпису који на најједноставнији начин казује њихову молитву.[78]

ropolita, I, 152.

оина, благочастива мати христољубивог цара Михаила, на- а у монашком образу Ксенија) – М. Попруженко, *Синодик царила*, Български старини 8 (София 1928) 88; В. Златарски, *оия*, III, 419.

opolita, I, 82.10-15.

ı, I, 82.15-83.13; 83.15-19.

[72] С. Георгиева, *The Byzantine Princesses in Bulgaria*, Byzantinobulgarica XV (Sofia 1995) 170–175.

[73] *Ibidem*, 173–174.

[74] В. нап. 35.

[75] В. Пенчев, *Колективна монетна находка (XIV в.) от с. Тишевица, Врачански окръг*, Нумизматика 2 (1983) 20-21, 32, 36; 3 (1983) 27-31; Й. Юрукова – В. Пенчев, *Български средновековни печати и монети*, София 1990, 111, 113-116, 118-119, таб. VII. Цар Михаило Шишман би овде, на примерцима двеју емисија, био представљен са *супругом* за коју В. Пенчев мисли да је то Теодора, удовица Тодора Светослава; она је ново име, изражена је претпоставка, могла узети у знак *мира* који је Бугарској требало да донесе други Михаилов брак, овога пута са сестром византијског цара (1324). Изложено тумачење није прихватио I. Sotirov, Medieval Bulgarian Groschen with "MICHAEL CAR" and "MIHOELIS IPR" Legends, Archaeologia Bulgarica I 2 (Sofia 1997) 57-70, док И. Божилов и В. Гюзелев, *История*, 521, нап. 25, такође веома критични према аргументацији, сматрају да питање још чека своје решење. – И овом приликом изражавам благодарност колеги др В. Иванишевићу, научном саветнику Археолошког института, чији су ми савети и помоћ у овом питању били драгоцени.

[76] В. Златарски, *История*, III, 467. На мишљење да је царица Ирина учествовала у политичким одлукама утицала је можда и вест, наговештена код Акрополита, да Калиман I није умро природном смрћу него да је отрован. Могућност да је Ирина у томе имала удела довођена је у везу са жељом да син из њеног брака са Јованом II Асеном замени свог старијег полубрата на престолу. С. Георгијева је, међутим, приметила да то обавештени Акрополит не спомиње (S. Georgieva, *The Byzantine Princesses*, 173). – Веома разложно разматрање С. Георгијеве представило је у многоме другачијом личност царице Ирине, с правом доводећи у питање више противречних чињеница. Њихов колоплет је, разуме се, у основи почивао на уверењу да је Ирина у Костуру насликана као савладарка Михаила II. То је са своје стране утицало и на опрезност С. Георгијеве при оцени нове атрибуције новца са царским ликовима који носе имена Михаила и Ирине. Другачије читање натписа на зиду Таксијарха Михаила свакако слаби упориште оних који су остали при старијем тумачењу да су на новцу представљени Михаило II Асен и његова мајка. Али ни сâмо отклањање аналогног приказа у зидном сликарству није довољан аргумент да се прихвати нова атрибуција, с обзиром да се она заснива и на извесним претпоставкама – пре свега на мишљењу да је византијска принцеза *Теодора*, приликом удаје за Михаила III Шишмана, примила име *Ирина* којим је обележен њен лик на новцу. На жалост, нисам био у могућности да користим рад И. Лазарова који је вероватно дотицао и ово питање – И. Лазаров, *Управлението на Михаил II Асен и Ирина Комнина (1246-1256)*, Векове 2 (1984) 12-19.

[77] Под претпоставком да је Михаилова војска већ почетком 1255. повратила родопски крај и Тракију, а убрзо потом продрла и у западну Македонију.

[78] Овом приликом се не могу разматрати и портрети сродног изгледа у нашој средини, пре свега, представе у јужном параклису Богородичиног храма у Студеници, а затим и историјски портрети у наосу и припрати милешевске цркве, који су били различито тумачени и утицали на датовање одговарајућих целина зидног сликарства.

A Portrait of an Unknown Bulgarian Empress

Gojko Subotić

The church of Taxiarchos Michael in Kastoria is one of the oldest edifices whose interior was decorated with frescoes at an early date. In the 13th century, the monumental figures of the archistrategoi Michael and Gabriel were added to its western façade. To the right of the entrance, relatively small representations of two members of the Bulgarian family of Asen are depicted next to the former archangel. They attracted the attention of the reputed scholar A. Orlandos who described their appearance, but did not succeed in reading part of the damaged inscriptions next to them. He nevertheless published a copy made around 1930 by Professor H. Karagounis. According to that reading, the inscription above the male portrait on the left-hand side ran as follows: *+ Δεησις τοῦ δου/λου του θ(εο)υ Μιχαηλ / [Α]σανι υιου του με/[γ]αλου βασιλε[ως του / Α]σανι*, and the one next to the female figure *και της μη/τρος [αυτου] Ειρηνης / Θ[εοδωρου] Κυ[ριας] ΚΣΤ[οριας]*.

In the summer of 1941 I. Dujčev paid a visit to the monument and published his version of the reading of the inscription. He supplemented the damaged *+Δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Μι[χαὴλ Ἀ]σάνη, υἱοῦ τοῦ] μεγάλου βασιλέως [Ἀ]σάνη, καὶ [τῆς μητρὸς αὐτοῦ Εἰρήνης Θεοδώρου Κομνηνοῦ]* places in the manner rendering possible the historical determi-

nation of the portrayed personalities: +Δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Μι[χαὴλ 'Α]σάνη, υἱοῦ τοῦ] μεγάλου βασιλέως [᾿Α]σάνη, και□[τῆς μητρὸς αὐτοῦ Εἰρήνης Θεοδώρου Κομνηνοῦ]. According to Dujčev, the façade features Michael II Asen (August 1246 - autumn 1256), son of "the great emperor" John II Asen (1218-1241), and his mother Irene, daughter of the Despot of Epiros, the subsequent Emperor Theodore I Angelos Komnenos. Michael II ascended the throne at the age of eight, so that the joint representation of the mother and son here was analogous to their depictions on coins considered to be minted in the course of their joint rule. I. Dujčev assumed that they visited Kastoria between 1246 and 1253, when they presented the church of the Archangel Michael with lavish gifts and in return their portraits were painted.

In all probability, the damaged state of the inscription discouraged researchers after World War II and deterred them from attempting to discern more of it, but they continued to make efforts to establish with greater precision the time and circumstances under which the portraits were painted on the basis of the old copies of the inscriptions. Among other things, it has been aptly observed that Michael II has a thick beard with moustaches, which points to certain maturity. For this reason, the portraits ought to be dated to the period closer to the end of his rule (1356), and could be considered, as ex-voto, to be an expression of gratitude of the young Bulgarian sovereign to his guardian-angel Michael for military success in 1255 (S. Kalopisi-Verti). On the other hand, certain controversies concerning the copies have also been registered, as well as doubts regarding the character of the inscriptions and the appearance of the male and female figures: the inscriptions do not refer to their imperial dignity, and the picture does not contain ruling insignia (I. Božilov). Despite good observations made by other authors (E. Drakopoulou), several questions have remained unclear, including why the Empress Irene was represented next to Michael II at the time when he was already of age.

Apart from the damaged state of preservation, traces of letters nevertheless allow a different reading of the inscriptions - the one above the male portrait *[†] Δέησις του δού[λ]ου του θ(ε)οῦ Μιχ[αὴλ ...] υιου [τ]ου με[γ]αλου βασιλεος [τ]ου Ασανι* and above the female *κε της σιμβιου αυτου Ανις ... ω ...*

The former inscription, although surviving in traces at particular spaces, does not leave any trace of doubt that it refers to the young Bulgarian ruler Michael II Asen, while the latter, as the continuation of the preceding one, reveals that *it was not Michael's mother, Empress Irene, that was represented, but his wife Anna*. This claim is in accord with her image: Anna in the portrait is a young woman.

The name of the wife of the Emperor Michael II Asen - apart from certain assumptions outlined in older literature (S. Palauzov, P. Nikov, V. Zlatarski) - was considered to be unknown (I. Božilov). On the other hand, it is known that Anna was the daughter of the Russian Prince Rostislav Mihailovič (son of the famous Prince of Černigov Michael Vsevolodovič who fought the Tartars and was canonized after his death). On her maternal side, she was the daughter of the Hungarian princess Anna and granddaughter of King Bela IV, who accepted the escapee Prince Rostislav with benevolence, and in 1254 entrusted the *banovina* of Mačva to his rule. According to the custom which was not rare, the Empress Anna bore the same name as her mother and was probably the eldest of several daughters. At the time of her marriage, at the end of 1255 or the beginning of 1256, she was barely twelve, which was the year of coming of age in medieval times, and Michael II Asen was five to six years her senior. Their brief marriage was interrupted in the autumn of 1256. According to George Acropolitos, who offers the most detailed testimony, Michael II was murdered by the hand of his cousin Kaliman (II), who, apart from the throne, took his young wife. The last information about the Empress Anna reveals that after that event her father, Prince Rostislav, rushed with his army to Bulgaria, but found a changed situation: the new ruler had already been killed, so that the Prince could take his daughter and return home with her.

Kastoria where the portraits if the Emperor Michael II and the Empress Anna have survived did not remain under Bulgarian rule for a long time. After the death of John III Vatatzes (3 November 1254), Michael II overtook the region of the Rhodope Mountains and Thrace without any difficulty, and in the subsequent period, from the spring of 1255, conquered the spacious regions stretching from the valley of the Vardar river in the east, all the way to Albania. In that period he undoubtedly captured Kastoria. However, in a resolute campaign the heir to the Nicaean throne, Theodore II Laskaris (1254-1258), recaptured the Rhodope and Thrace. The peace treaty, concluded in the summer of 1256 on the Regina River (the Bulgarian side in negotiations was represented by Prince Rostislav Mihailović), imposed rather unfavourable conditions which mounted to the defeat of Michael II and cost him life.

We possess no knowledge how long Michael II Asen stayed in the faraway western regions of his expanded country, which remained within its borders for more than a year. The portraits of the young imperial spouses could have only been created after their wedding at the end of 1255 - the beginning of 1256, in the aftermath of cold months during which frescoes could not have been painted - hence, in the spring of 1256, certainly before the conclusion of the peace treaty which obliged the Bulgarian side to cede all regions with towns to the west of the Marica river to the rule of Nicaea at the beginning of summer.

The emperor and his wife, depicted as modest believers praying to the Archangel Michael are very important for understanding political relations and dramatic changes in these regions at the beginning of the second half of the 13th century, especially for the past of Kastoria which saw several dramatic changes at that time: between 1254 and 1256 it came under Epirote, Nicaean, Bulgarian, and once again Nicaean rule in succession.

The fact that the Empress Irene, whose appearance was explained in terms of co-rule, was not represented in Kastoria, confirms the convincing, recently expressed explanation that she did not play a conspicuous role in the subsequent political life, since she was last mentioned in 1246 (S. Georgijeva). On the other hand, silver coins featuring joint representations of the Emperor Michael and the Empress Irene, which would attest to the existence of regency in the initial years of his rule - before the young emperor came of age - was at recent times attributed to Michael III [i{man (1323-1330) by some experts. It is only certain that Irene ended up her life as the nun Xenia.

The attire of the young imperial couple in Kastoria is very interesting. Michael is clad in a chlamys of the formerly crimson colour, and beneath it wears a dark olive-green tunic which, as seen on the sleeves, was embellished with circles with white eagles with outstretched wings. Anna is donned in a light-coloured dress with the same ornament, associated with the imperial dignity, wearing a cloak over it, with a wreath on her head, made of dark-ochre plates, indicating that it was made of gold. Hence, their attire directly precedes the Byzantine imperial ornate visible in the representations of Constantine Tich (1257-1277) and Irene in the Bojana monastery, dating from 1258/9. In view of the fact that the 13th-century Bulgarian fresco-painting does not preserve older portraits of rulers, it is difficult to determine whether the appearance of the Emperor Michael and the Empress Anna in Kastoria was an exception, perhaps dictated by special circumstances, or whether such attire of Bulgarian emperors was represented here for the last time - before they, following the example of Byzantine emperors, began to be depicted with a semi-circular stemma on the head, in a divetesion with epimanikion, loros and other elements of the solemn imperial costume. This issue requires special investigation, among other things of the representations of *reliably attributed* samples of coins. In any case, the aforementioned change in the costume corresponds to the occurrence discernable at that time in the evolvement of the Serbian royal attire. At the beginning of the second half of the 13th century - for the first time, as it seems, in the frescoes in the Virgin of Bistrica, and then in Sopoćani (1263-1268), and, at a later date, in Gradac - King Uroš I is painted in a crimson divetesion with a loros, a semi-circular crown on his head and other characteristics of the Byzantine imperial attire. Like the images in Kastoria, in portraits from an earlier period Serbian sovereigns were still clad in a simple tunic with a cloak, bearing a wreath on their heads as a sign of dignity.

L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos*

Georges Vélénis

UDK 726.5.033.2 (495.622:496.11)"13"

On the basis of the stylistic and typological analysis, the author has concluded that the church of the Virgin Olympiotissa (Elasson, Thessaly) was erected in the second quarter of the 14th century. The author assumes that the paintings in the church were produced until the mid-fourteenth century, prior to 1344/45, judging by the similarities of frescoes with the mosaics in the church of the Virgin Pammakaristos in Constantinople, dating from the second quarter of the 14th century.

Le catholicon du monastère Panaghia Olympiotissa, qui est situé près d'Élasson, en Thessalie, a eu la fortune, à ce jour, de faire l'objet de trois thèses de doctorat. Deux de ces thèses furent dédiées à son architecture, celle de Michel Hatjigiannis[1] et celle de Kerstin Englert,[2] tandis que l'autre de Efthalia Constantinides[3] fut plutôt consacrée à ses fresques.

La datation de ce monument fut liée dans le passé à l'inscription gravée sur les vantaux en bois sculpté du porche.[4] Il s'agit d'une inscription qui pose plusieurs problèmes, surtout en ce qui concerne ses dernières lignes sur lesquelles figure une date depuis *l'origine des ères mondiales*. Tous les chercheurs qui se sont consacrés à l'interprétation de cette date proposent une période s'étalant de la fin du XIIIe au début du XIVe siècles.[5]

Fig. 1 Olympiotissa, vue nord-ouest

Hatjigiannis, dans sa thèse, date la construction de l'Olympiotissa vers l'an 1300 et l'associe de ce fait à cette inscription dont les interprétations étaient encore acceptées à l'époque.[6] Englert, supposant que les vantaux proviennent d'un monument antérieur, a mis à part ces deux questions tout en proposant une date dans les environs de 1330. Elle soutient son point de vue surtout aux analogies que l'on constate dans les relations essentielles entre l'église des Saints Apôtres de Thessalonique et l'Olympiotissa, du moins en ce qui concerne l'organisation et le caractère de leurs éléments morphologiques (fig. 1).[7]

Je tends à croire que le bâtisseur de l'Olympiotissa fut effectivement influencé par le style de l'église des Saints Apôtres.[8] Il appliqua les mêmes principes de composition, mais d'une manière plus simple et mieux assimilée. L'aménagement de la partie orientale du bâtiment est remarquable, avec son abside dont l'ouverture atteint la hauteur de l'église. Elle possède des arcades fines et hautes dans les parties

* La présente étude fut le sujet d'une intervention au XIIe Symposium d'Histoire et d'Art *La Peinture de la dernière période Byzantine*, Citadelle de Monemvassia, 23–25 juillet 1999. Dans les actes du symposium, elle sera publiée en langue grecque. Les schémas qui accompagnent cet article ont été élaborés et effectués par G. Foustéris. Les images 11–13 nous ont été fournies par l'académicien P. Vokotopoulos et les images 1–3, 6 par le Dr M. Hatjigiannis. Je les remercie tous de leur aimable contribution.

1 M. Hatjigiannis, *L'architecture byzantine à l'époque des Paléologues: le cas du catholicon de l'Olympiotissa à Élasson (Thessalie)*, I–II, Paris 1989 (thèse). Voir également du même auteur, *Relations architecturales entre la Thessalie et la Macédoine à l'époque des Paléologues: le cas du catholicon de l'Olympiotissa à Élasson*, Actes du Colloque International "Thessalie, quinze années de recherches archéologiques 1975-1990, compte-rendu et perspectives ", B' Athènes 1994, pp. 371–387.

2 K. Englert, *Der Bautypus der Umgangkirche unter besonderer Berüksichtigung der Panagia Olympiotissa in Elasson*, Frankfurt am Main, 1991.

3 E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, I-II, Athènes, 1992.

4 Ch. Bouras, *The Olympiotissa Wood-carved Doors Reconsidered*, ΔΧΑΕ 15 (1991), pp. 27-32, où l'auteur soutient que certaines parties des vantaux en bois sculpté du porche sont d'un matériau réemployé et proviennent sans doute d'une époque antérieure (XIe–début du XIIIe siècles).

5 Voir K. Englert (1991), pp. 16-20, où sont référés ces différents points de vue ainsi que leur bibliographie. Voir également Constantinides I. (1992), pp. 59-66; S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienne, 1992, pp. 104-105.

6 Hatjigiannis I (1989), pp. 143-145, 471.

7 Englert (1991), pp. 29-48.

8 Voir G. Vélénis, *Ερμηεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική. A'*, Thessalonique, 1984, p. 218, où je considérais que l'Olympiotissa était datée de 1300, c'est-à-dire avant la construction de l'église des Saints Apôtres. J'adoptais ainsi un point de vue qui était encore accepté récemment.

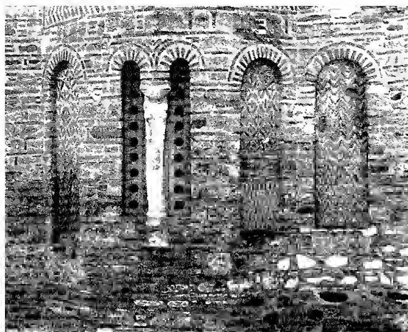


Fig. 2 Olympiotissa, partie orientale



Fig. 3 Olympiotissa, façade occidentale

étroites de l'abside, mais aussi sur les côtés, au même niveau que les précédentes[9] (fig. 2).

Ces principes de composition éloignent l'Olympiotissa des principes qui étaient généralement adoptés au XIV^e^ siècle et la rapprochent plutôt de l'Église des Saints Apôtres de Thessalonique,[10] mais aussi de trois autres monuments ultérieurs qui se trouvent dans la Macédoine du Nord: il s'agit de l'église de Ljuboten,[11] de celle des Archanges de Štip[12] et de celle de Lesnovo,[13] toutes datées du deuxième quart du XIV^e^ siècle.

En ce qui concerne la relation essentielle entre l'Olympiotissa et l'église des Saints Apôtres, nous pourrions également évoquer les corrections d'optique que nous constatons à différents endroits des deux monuments; comme par exemple leurs larges arcades percées excentriquement par des fenêtres à un lobe qu'entoure un décor intense afin que le visiteur ne conçoive pas directement leur écart par rapport à l'axe[14] (fig. 3, 4).

Nous devons également remarquer la transition d'un côté vers l'autre du bâtiment qui s'opère au moyen d'arcades uniformes, ce qui constitue un principe de composition qui nous renvoie à celui pratiqué à Constantinople et à Thessalonique. Il s'agit d'un style architectural dont les origines se situent dans la période byzantine moyenne. Ceci est bien évident, surtout si l'on prend en compte la composition des façades de l'église Aghii Anargyri de Castoria, et de Panaghia Chalkéon à Thessalonique, où la partie inférieure du bâtiment est composée d'arcades tandis que les arcs des entrées ont la même ouverture et s'alternent dans tous les côtés du bâtiment, exception faite du côté Est.[15] Ce type de façade appartient à une tendance artistique prédominante au courant de la première moitié du XIV^e^ siècle, basée sur une nouvelle conception architecturale selon laquelle les bâtisseurs construisent un édifice en tenant plutôt compte de la vue de côté du déambulatoire. Les cas de l'église des Saints Apôtres de Thessalonique et du catholicon de Kariye Camii sont caractéristiques, puisque leurs inscriptions dédicatoires en briques se développent sur l'angle formé par deux côtés afin d'attirer l'attention du visiteur qui s'approche du bâtiment.[16]

Néanmoins, d'autres indices qui sont en rapport avec la thématique et l'aménagement de la décoration en briques dévoilent une certaine différence entre l'Olympiotissa et l'église de Thessalonique. Nous citons à titre d'exemple l'absence de décorations sur la jonction des extrados des arcs de l'église des Saints Apôtres (fig. 5). Les arcs de l'Olympiotissa, contrairement à l'église de Thessalonique, sont parsemés d'éléments décoratifs, qui sont même très marquants (fig. 6). Les extrados des plus petites arcades du déambulatoire sont enrichis d'une zone recouverte de décorations et nous donnent l'impression que tous les arcs atteignent un même niveau.[17] En fait, il s'agit d'une illusion optique, laquelle n'a pas pour but de mettre en valeur les axes des arcs, comme c'était le cas des monuments de l'École d'Épire,[18] mais d'effectuer des corrections d'optique supplémentaires et arriver ainsi à faire de l'effet.

À l'église de Lesnovo, la grande arcade centrale de la partie occidentale du monument ne comporte pas de décoration similaire. Toutefois, les deux autres petites arcades qui l'encadrent ont un pourtour enrichi de simples méandres, en forme de z, de manière à ce que leurs arcs, comparés à l'arcade centrale, aient l'air un peu plus grands[19] (fig. 7). Ces nouvelles conceptions esthétiques, que l'on rencontre à Olympiotissa et à Lesnovo, conviendraient plutôt au deuxième et non au premier quart du XIV^e^ siècle.

Plusieurs datations ont été proposées en ce qui concerne les fresques de l'Olympiotissa. Elles s'étalent de la fin du XIII^e^ jusqu'au milieu du XIV^e^ siècles, d'après l'étude de leur iconographie et de leur style.

La plupart des chercheurs, considérant que ce monument thessalien est daté de 1300 environ, l'associent aux églises de Périvleptos d'Ohrid, de St Euthymios à Thessalonique, de prôtaton au Mont Athos ainsi qu'à d'autres monuments de l'École de Macédoine datés de la fin du XIII^e^ environ et du début du XIV^e^ siècles.[20]

D'autres chercheurs rapprochent les fresques de l'Olympiotissa des mosaïques de Kariye Camii et de Pammacaristos (Fetiye Camii) à Constantinople tout en proposant une datation vers la deuxième décennie du XIV^e^ siècle ou un peu plus tard, mettant ainsi en doute la relation entre l'Olympiotissa et l'École de Macédoine.[21]

Il y a cependant un troisième groupe de chercheurs qui opte pour le deuxième quart ou pour le milieu du XIV^e^ siècle. Ils soutiennent leur point de vue sur la représentation de l'Hymne Acathiste sur le déambulatoire, considérant que cette iconographie est contemporaine aux peintures murales qui décorent l'intérieur du bâtiment.[22]

Toutes ces hypothèses possèdent leurs propres arguments, mais la plus convaincante d'entre toutes paraît être celle qui associe les fresques de l'Olympiotissa à la création artistique de Constantinople. En ce qui concerne la précision de la datation, le troisième groupe de chercheurs semble être plus proche de la vérité, comme nous allons le montrer par la suite.

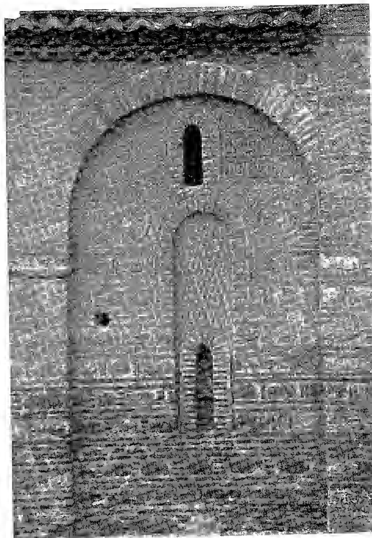


Fig. 4 Saints-Apôtres de Thessalonique. Arcade orientale de la chapelle méridionale



Fig. 5 Saints-Apôtres de Thessalonique, detail de la façade sud

---

9 Constantinides I (1992), p. 67.

10 M. Rautman, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: A Study in Early Paleologan Architecture*, Univ. of Indiana 1984 (thèse), p. 337, fig. 4; Vélénis, "*Building Techniques and External Decoration during the 14th Century in Macedonia*", L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e^ siècle, Belgrade 1987, p. 96, fig. 1.

11 Voir V. Korać-M. Šuput, *Arhitektura vizantijskog sveta*, Belgrade 1998, pp. 348–349, d'où la bibliographie pour les deux monuments suivants.

12 Vélénis (1987), p. 97, fig. 2

14 Comparer les arcades larges de la partie orientale de l'église des Saints Apôtres et celles de la partie occidentale de l'Olympiotissa: Rautman (1984), p. 337, fig. 4; Constantinides 1 (1992), p. 68; Englert (1991), Abb., p. 19–20.

15 Ce sujet est développé de manière exhaustive dans un article spécialisé qui sera publié dans un tome en honneur de S. Kissa à Thessalonique. Voir également les analogies affirmées par Sl. Ćurčić, *Articulation of Church Facades during the First Half of the Fourteenth Century* (Symposium Gračanica, 1973), Belgrade, 1978, pp. 20–22.

16 G. Vélénis, *Σχόλια και παρατηρήσεις σε πολύστιχες πλίνθινες επιγραφές*, Αντίφωνον, dédié au professeur N. B. Drandakis, *Thessalonique*, 1994, p. 280.

17 Englert (1991), Abb., 13-14 ; Constantinides I (1992), p. 69.

18 G. Vélénis, *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus:*

que ces mêmes décorations en briques autour des arcs sont rencontrées dans les monuments de la Grèce du Sud avant l'arrivée des croisés, mais en tant qu'élément de distinction d'un arc par rapport aux autres et non en tant qu'élément de construction qui se répète comme c'est le cas de l'architecture du Despotat d'Épire. Voir E. Stikas, *L'église byzantine de Christianou*, Paris, 1952, fig. 29, pl. II. Je souhaiterais émettre une réserve en ce qui concerne la datation de la phase à laquelle appartient l'arcade occidentale de Christianou ainsi que la superstructure du narthex, à cause de la qualité médiocre des murs et de la présence de joints dans toute la partie Nord du bâtiment.

19 Korać – Šuput (1998), p. 351.

20 M. Soteriou, *Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησης εις τους χώρους και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 4 (1964/65), p. 271; A. Xygopoulos, *Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης*, ΔΧΑΕ 4 (1973/74); M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e^ siècle. Les recherches de l'évolution du style. Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 6–12 septembre 1971, I. Bucarest, 1974, 155; D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century (Symposium Gračanica, 1973)*, Belgrade, 1978, pp. 69–70; A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Thessalonique, 1986, pp. 26, 273; Constantinides 1 (1992), pp. 261-286.

21 G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, ZRVI 14/15 (1973), p. 179; S. Dufrenne, *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale au début du XVI^e^ siècle (Symposium Gračanica, 1973)*, Belgrade, 1978, pp. 33–38.

22 En ce qui concerne la problématique au sujet de l'Hymne Acathiste, voir T. Velmans, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e^ siècle*, CA 16 (1960), 169. Voir plus particulièrement A. Pätzold, Der Akathistos - Hymnos, *Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989; Γ. Γούναρης, *Μεταβυζαντινές*

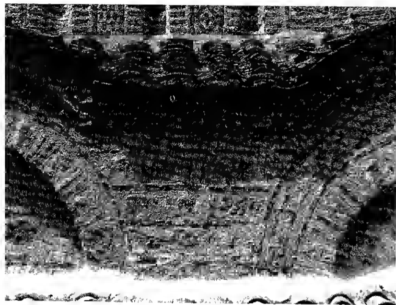


Fig. 6 Olympiotissa, partie façade nord



Fig. 7 Lesnovo, façade occidentale

Le peintre de l'Olympiotissa emploie ses pinceaux comme une plume et dessine les traits caractéristiques du visage ainsi que les cheveux et les barbes par des lignes fines et distinctes.[23] Cette technique ne correspond pas aux œuvres de ladite École macédonienne, mais convient plutôt à un artiste qui peint des icônes ou des manuscrits, c'est-à-dire des œuvres de petite échelle ou même encore des mosaïques dont la technique d'assemblage nous amène par elle-même à de pareils résultats. Il s'agit donc d'un artiste qui a utilisé des moyens d'expression assez différents par rapport aux peintres qui travaillaient dans la région de Macédoine.[24]

Le peintre de l'Olympiotissa a abandonné ledit style volumineux. Il se prononce sur les visages qui présentent, par rapport au corps, des proportions naturelles. La tête est relativement grande, les épaules sont étroites et le bas du corps paraît assez rétréci.[25]

Nous retrouvons à peu près ces mêmes analogies entre la tête et le corps dans les fresques des prophètes de l'église des Saints Apôtres de Thessalonique. Les épaules sont également étroites, le bas du corps est rétréci, mais les parties autour de la taille et des hanches demeurent assez volumineuses.[26] Les figures des mosaïques de Kariye Camii sont également représentées de la même manière. Dans certains cas, le volume des hanches est mis en relief, alors que les figures paraissent beaucoup plus élancées.[27]

Ces derniers traits de survie du style volumineux sont absents des mosaïques de Pammacaristos[28] et surtout des fresques de l'Olympiotissa. Il est à remarquer que les figures sont plus fines à Pammacaristos par rapport à celles du monument thessalien. Toujours est-il que les similitudes dans la peinture des traits des visages demeurent assez nombreuses entre ces deux monuments, surtout si nous les comparons aux similitudes entre l'Olympiotissa et les œuvres de l'École macédonienne qui sont datées de la fin du XIII^e ou des deux premières décennies du XIV^e siècles (fig. 8–10).

Par conséquent, si nous tentions de dater les fresques de l'Olympiotissa en nous basant sur les mosaïques du XIV^e siècle qui leur sont plus proches au point de vue artistique, il serait plus convenable de proposer une date après la construction de l'église des Saints Apôtres et de Kariye Camii. Parallèlement, nous pourrions également proposer une association plus étroite entre l'Olympiotissa et les mosaïques de Pammacaristos, malgré le fait que ces mosaïques ne sont pas précisément datées.

La plupart des chercheurs considèrent que les mosaïques de Pammacaristos furent exécutées quelques années après la mort du fondateur Michael Glavas Tarchaniotis, sur l'initiative de sa conjointe Maria, laquelle devint religieuse sous le nom de Martha. En considérant comme point de départ la mort de Tarchaniotis, qui se situe environ vers 1310,[29] les chercheurs ont accepté une date d'achèvement des mosaïques vers la fin de cette même année ou, au plus tard, vers la deuxième décennie du XIV^e siècle. Par conséquent, les mosaïques de Pammacaristos, de Kariye Camii et des Saints Apôtres de Thessalonique seraient presque contemporaines. Il en est de même pour les mosaïques de Kilise Camii.[30]

Toutefois, en ce qui concerne l'architecture de la chapelle de Pammacaristos, la date de l'achèvement des travaux est assez lointaine par rapport à celle où l'on suppose la mort de Tarchaniotis. Nous pouvons soutenir cette hypothèse en nous basant sur les éléments de construction, de typologie, de morphologie et d'épigraphie de la chapelle funéraire.

---

23 Constantinides II (1992), fig. 90, 91 et autres.

24 Comparer les deux paires d'exemples de style différent illustrées dans la monographie de Constantinides II (1992), pp. 214a-b, 216-217, 220-221 etc.

25 Comparer les paires d'images dans la monographie de Constantinides II (1992), pp. 228 a-b, 238-239, 248-249, 252-253, où nous discernons clairement les différences importantes entre les fresques de l'Olympiotissa et celles des monuments de ladite École de Macédoine.

26 A. Xyngopoulos, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης*, Thessalonique, 1953, tab. 2-6.

27 P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 1-3, N. York, 1966, 4, Princeton 1975.

28 H Belting – C. Mango – D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fetiye Camii) at Istanbul*, Washington, 1978, pp. 77–111.

29 L'année exacte de la mort de Tarchaniotis n'est pas connue et les appréciations varient à ce sujet. Voir à ce propos Belting – Mango – Mouriki (1978), p. 15, où l'on présume qu'il mourut peu de temps après l'expédition militaire de 1304. Les chercheurs ne sont pas d'accord sur l'année de cette expédition et la datent, d'habitude, vers 1306, c'est-à-dire deux ans plus tard. Voir A. Laïou, *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II*, 1282–1328, Cambridge-Mass., 1972, pp. 160–61.

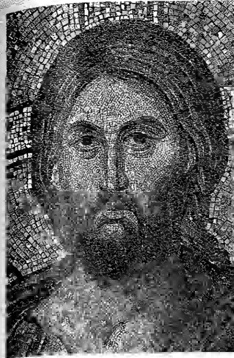


Fig. 8 Pammacaristos, détail des mosaïques de la coupole

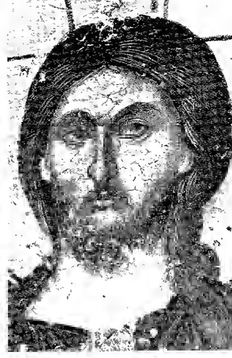


Fig. 9 Olympiotissa, détail de Christos Sotêr

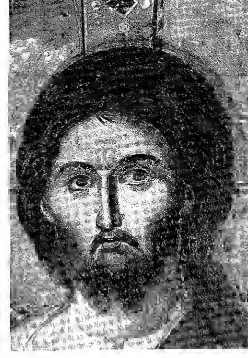


Fig. 10 Prôtaton, détail de du Christ

La décoration des arcades de la partie occidentale du bâtiment, avec leurs plaques vivement bicolores sur les tympans, est, au point de vue évolutif, ultérieure par rapport à celle de Kariye Camii[31] (fig. 11). Il s'agit d'une conception esthétique très avancée que l'on rencontre surtout dans les églises de Mésimvria,[32] mais également dans des monuments tardifs qui se situent dans la partie occidentale de la péninsule balkanique et qui appartiennent à ladite École de Morava.[33]

Un autre élément très important qui nous permet d'appréhender l'architecture de la chapelle de Pammacaristos, c'est la grande fenêtre à trois lobes qui se trouve au-dessus de l'abside, dans la partie orientale du bâtiment[34] (fig. 12). Dans aucun autre monument de type cruciforme inscrit il n'existe de fenêtre aussi grande à cet emplacement. Même dans le cas des églises Afentiko et Pantanassa, ce genre d'ouverture à cet emplacement est absent, malgré la hauteur qui caractérise ledit "type de Mistra".[35] Les seules exceptions que nous ayons à mentionner seraient certains monuments qui ont subi des modifications ou qui furent surélevés à des périodes ultérieures, comme c'est le cas de la Métropole de Mistra[36] et de la Vlachema d'Arta.[37]

Il est indubitable, dans le cas de Pammacaristos, que la chapelle située dans la partie sud de l'édifice a subi des modifications à grande échelle. Le bâtiment qui existait du vivant de Tarchaniotis était de hauteur plus petite et nous pouvons l'évaluer à partir des dimensions de l'abside. Elle atteignait la ligne des corbeaux en marbre (fig. 13). La coupole initiale se trouvait plus haut. C'est – à – dire que la chapelle funéraire avait été construite suivant le même style architectural, mais il s'agissait d'un bâtiment à coupole plus bas et plus harmonieux avec le catholicon sans étages sur le narthex.[38]

À l'époque de la religieuse Martha, les voûtes furent démolies, un deuxième étage fut ajouté sur le narthex et l'église fut surélevée de manière à ce qu'elle atteigne la hauteur du deuxième étage. En dessous de la corniche denti-

---

30 Belting – Mango – Mouriki (1978), pp. 99-104.

31 S. Eyice, *Son denir Bizans mimarisi*, Istanbul, 1980, fig. 68, 74, 77 ; Belting – Mango – Mouriki (1978), fig. 1. En ce qui concerne l'architecture de la chapelle située dans la partie sud de Kariye Camii, voir R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington, 1987, pp. 91-141. L'église de Metochitis pourrait être considérée comme un *terminus ante quem* pour la deuxième phase de l'église de Pammacaristos qui fut fondée par la religieuse Martha. En comparant la chapelle funéraire de Metochitis avec celle de Tarchaniotis, nous avons l'impression qu'il s'agit de deux monuments qui reflètent une rivalité entre deux familles aristocratiques.

32 A. Rachénov, *Églises de Mésemvria*, Sofia, 1932. La bi-coloration vive, bien qu'absente sur les tympans des arcades, est également rencontrée dans des monuments de Arta (Parigoritissa, St Basile) ainsi qu'au Tefkur Sarayi, lequel devrait, suivant mon opinion, être daté de la première moitié du XIV^e siècle. Vélénis (1984), pp. 102-103 et 163-165.

33 V. Korać, *Les origines de l'architecture de l'école de Morava, L'école de Morava et son temps*, Belgrade, 1972, pp. 157-168; Du même auteur, *L'école de la Morava : dernière renaissance dans l'art du monde byzantin, Byzantium and Serbia in the 14th Century*, Athens, 1996, 380-391; Voir également Korać – Šuput (1998), pp. 356-371, fig. 503 (Ravanica); Sl. Ćurčić (1978), pp. 26-27, fig. 29 (Kruševac).

34 Belting – Mango – Mouriki (1978), fig. 3a. Cette grande fenêtre à trois lobes ainsi que celles de la partie Sud, ont été restaurées. Cf. A. Van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople*, London 1912, pl. XXXVIII, XLII.

35 H. Hellensleben, *Untersuchungen zur Genesis und Typologie des „Mistratypus"*, Marb. J.K. 18 (1969), pp. 105-118.

36 Vélénis (1984), pp. 275-276, tab. 79b; G. Marinos, *Άγιος Δημήτριος. Η Μητρόπολη του Μυστρά*, Athènes 1990 (thèse).

37 P. Vocotopoulos, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στεράν Ελλάδαν και την Ήπειρον, από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνος*, Thessalonique, 1975, pp. 20-28, tab. 8a.

38 Je ne suis pas d'accord avec la distinction des phases de Pammacaristos comme l'entend A. Anderson Belting – Mango – Mouriki (1978), fig. 2a. Ces phases de construction de ce monument sont également référées avec quelques différences dans la monographie de R. Ousterhoot, *Master Builders of Byzantium*, Princeton, New Jersey, 1999, p. 116, fig. 82. La seule étude exhaustive sur l'architecture de Pammacaristos est celle de H. Hallensleben, *Untersuchungen zur Baugeschichte der ehemaligen Pammakaristoskirche, der heutigen Fethiye Camii in Istanbul*, Ist. Mit. 13/14 (1963/64), pp. 128-193. L'intégrité de l'architecture du catholicon devrait être réexaminée, mais il s'agit là d'un sujet qui ne fait pas l'objet de la présente étude.

Nous pouvons cependant évoquer quelques indications additionnelles concernant la présence de deux phases de construction de la chapelle de Pammacaristos: a) La morphologie inachevée du lobe central de l'arcade composite de la deuxième zone correspond en effet à la partie sud de la croix, à moins que la restauration des fenêtres à trois lobes n'ait pas été correctement rapportée et basée sur des données incontestables, b) l'emplacement de la décoration du pourtour en marbre, laquelle, dans les monuments constantinopolitains, se trouvent, en règle générale, plus haut, c) la succession intérieure des voûtes dont les lobes sont surélevés

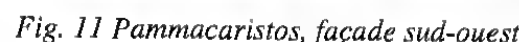


Fig. 11 Pammacaristos, façade sud-ouest



Fig. 12 Pammacaristos, façade est

au niveau des compartiments d'angle et des arcs qui font saillie. (Cf. Belting – Mango – Mouriki (1978), fig. 5, 6, 10.

Cette formation de travers sur le côté Sud-Est de la chapelle et de celle du diaconicon, l'apparence rêche du mur, l'absence d'un corbeau en marbre et la forme imparfaite des corniches qui couronnent la partie respective du diaconicon sont dus à la présence d'un bâtiment avoisinant qui appartenait à une phase antérieure. Pour donner une solution à ce problème, il faudrait effectuer des fouilles afin d'observer la relation entre les deux bâtiments. Nous pourrions envisager l'existence d'une galerie en bois qui facilitait l'accès au bâtiment latéral. Cet accès, au Nord, se situait au niveau des corbeaux en marbre de la chapelle. (Voir Hallensleben (1963/64), p. 189, fig. 15).

culée, les fondateurs ont fait graver, en vers byzantins dodécasyllabes, l'inscription suivante[39] (fig. 14) :

> + *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβᾶς Ταρχανειώτης*
> *ὁ πρωτοστράτωρ καὶ π(ρωτο)κτήτωρ* [_ ' _]
> [_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ +]

La partie conservée de cette inscriptionnous informe que Tarchaniotis, déjà mort à l'époque, fut le premier fondateur de l'église. Le nom de la deuxième fondatrice, celui de la religieuse Martha, figurait sans doute dans la partie droite, désormais réaménagée, qui se trouve en dessous de la corniche denticulée.[40]

Les nouvelles voûtes de l'église ont été recouvertes de mosaïques, à l'exception de l'abside où fut conservé l'image du *Christos Hyperagathos*, qui est la seule mosaïque appartenant à la première phase. Plus tard, sur le fronton de l'abside, fut inscrite la dédicace de la religieuse Martha qui se composait de trois vers byzantins dodécasyllabes[41] :

> + *Ὑπὲρ Μιχαὴλ τοῦ Γλαβᾶ τοῦ συζύγου,*
> *ὃς ἦν ἀριστεύς, [πά]ντιμος πρωτοστράτωρ,*
> *Μάρθας μοναχῆς τῷ θεῷ σῶστρον τόδε.*

Le style du versificateur de cette inscription mosaïque, en combinaison avec les éléments morphologiques extérieurs de la superstructure, nous permet d'affirmer que la représentation du Christ de l'abside et le texte qui l'accompagne sur le fronton ne sont pas contemporains.

Il en est de même pour la forme des lettres qui accompagnent la composition du Christ et plus particulièrement le Alpha (A), le Rhô (P) et le Sigma (Σ), qui sont très différents par rapport aux lettres de l'inscription de la fondatrice, mais aussi de celles des autres mosaïques. Si nous tentions de reconstituer l'inscription tronquée qui se trouve sur la corniche de la partie sud du bâtiment, nous proposerions, en nousbasant sur l'inscription mosaïque, la transcription suivante[42]:

> + *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβᾶς Ταρχανειώτης*
> *ὁ πρωτοστράτωρ καὶ π(ρωτο)κτήτωρ* [τοῦδε],
> [Μάρθα μοναχὴ *κτητόρισσα δευτέρα* +]

Donc, le problème que Belting a posé relativement aux différences stylistiques que nous remarquons entre le *Christos* de l'abside et le *Pantocratôr* de la coupole trouve sa réponse

[39] S. Eyice, (1980), fig. 76; Voir également Belting – Mango – Mouriki (1978), fig. 2a, b, où il n'y a aucune mention au sujet d'une inscription plus longue. Mango lit *κτήτωρ* au lieu de *πρωτοκτήτωρ*. Néanmoins, le grand *Π* en briques qui entoure des lettres du mot *κτήτωρ* nous prouve l'existence d'un mot composé qui, entre autres, serait adéquat pour compléter le premier vers dodécasyllabe.

[40] La construction mal soignée du mur à l'extrémité de la partie sud-est, en dessous de la corniche, prouve que l'inscription en briques se prolongeait sur la rosette et aboutissait peut-être à la partie orientale du bâtiment. Voir Belting - Mango - Mouriki (1978), p. 21, fig. 2a, 3a.

[41] Belting – Mango – Mouriki (1978), p. 21. Pour les inscriptions des décorations en marbre, voir A. S. Megaw, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, D.O.P. 17 (1963), pp. 367-371. L'ensemble des inscriptions de Pammacaristos, en combinaison avec l'architecture du monument, exige une analyse critique plus spécialisée.

[42] Nous devons remarquer que ces vers ne sont pas absolument conformes aux règles du trimètre iambique, comme le sont les vers précédents ainsi que les autres inscriptions de ce monument. Ces inscriptions sont attribuées à Manuel Philis, qui s'éloigne très rarement de ces règles. Dans la restitution de l'inscription en briques que nous proposons, les deux premiers vers dodécasyllabes pourraient constituer une exception à la règle parce qu'ils contiennent des noms et des qualités de personnes.

dans l'étude des phases successives du monument. Ainsi, le *Christos Hyperagathos* de l'abside, qui fut à juste titre associé au *Pantocratôr* de l'église de Parigoritissa, peut amplement être daté de la fin du XIII^{e} siècle environ.[43]

Les autres mosaïques qui appartiennent à la deuxième phase de la chapelle auraient été assemblées après la construction du catholicon de Kariye Camii. Nous pourrions considérer comme *terminus ante quem* indicatif l'année 1345, pendant laquelle la religieuse Martha était encore en vie. De ce fait, il serait plus probable que les mosaïques de Pammacaristos furent assemblées pendant le deuxième quart de siècle et non pas au courant du premier. Nous pourrions situer la construction du catholicon du monastère d'Élasson dans cette même période, comme nous l'avons constaté en étudiant son architecture.

En ce qui concerne les fresques du monument thessalien, un *terminus ante quem* relatif pourrait nous être fourni par l'inscription tant discutée des vantaux en bois sculpté. Son texte se développait sur six petites plaques osseuses. Les quatre plaques du milieu ont disparu.[44] La première partie tronquée peut être infailliblement lue comme suit (fig. 15):

> *[+'Αν]εκαι/[νίσ]θησαν / [αἱ πί]λε / ...*

L'identité du donateur ou des donateurs devait probablement figurer dans la deuxième ou la troisième partie du texte. La dernière plaquette où figure la date fut sujette à plusieurs interprétations (fig. 16). Tous les chercheurs qui ont tenté de déchiffrer cette date ont considéré que l'année depuis *l'origine des ères mondiales* est accompagnée de l'indiction correspondante et ont proposé de différentes corrections ou suppressions de lettres, de manière à ce que l'année et l'indiction soient en concordance.[45]

En réalité, ce problème est inexistant parce que sur cette plaquette osseuse ne figure aucune indiction, mais seulement l'année depuis l'*origine des ères mondiales*. Nous devons remarquer que sur cette dernière partie, le graveur utilise deux différents types d'écriture. À la première ligne, le mot *ἔτους*, *année*, est écrit en minuscules. Les deux autres lignes sont écrites de manière mixte. Les deux premiers caractères, le Stigma (*Ϛ*) et l'Oméga (*Ω*), sont écrits en majuscules, tandis que les deux lettres suivantes, le Delta (*Δ*) et le Iota (*Ι*), ont une forme nettement plus restreinte. Nous distinguons une inversion à la troisième ligne: la première partie est écrite en minuscules, tandis que les deux dernières lettres sont écrites en majuscules, c'est-à-dire les lettres Nu (*Ν*) et Gamma (*Γ*).

[43] Voir Belting – Mango – Mouriki (1978), pp. 80-89, où l'on traite du problème relativement aux grandes différences entre la décoration des arcs et le Pantocratôr de la coupole.

[44] Les chercheurs considèrent, en se basant sur la situation actuelle des vantaux, que ces parties étaient au nombre de quatre. Nous devons cependant remarquer que seules les colonnes des deux extrémités avec les plaques contenant les inscriptions se trouvent encore aujourd'hui à leur place initiale. La colonne de gauche du vantail de droite a été déplacée et a été mise à l'envers.

[45] Voir Englert (1991), pp. 16-20, d'où nous puisons ces points de vue et la bibliographie antérieure concernant ce sujet. Voir également Constantinides I (1992) ; Kalopissi-Verti (1992), pp. 104-105.

[46] Chaque ligne correspond à une plaque. Les parties soulignées n'existent plus à leur place. La première plaque était intégrale à l'époque où G. Soteriou a publié son étude, *Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ'*

Fig. 13 Pammacaristos, façade sud

Fig. 14 Pammacaristos, inscription en briques

Les deux parties s'entrecroisent et peuvent être lues en diagonale. Ainsi la totalité de l'inscription peut être transcrite de la manière suivante[46] (fig. 17, 18):

> + *Ἀνεκαινίσθησαν αἱ πίλε*
> c. 15-20
> \- - - - - - - - - - - - - - - -
> c. 15 - 20
> \- - - - - - - - - - - - - - - -
> c. 15 - 20
> \- - - - - - - - - - - - - - - -
> c. 15 - 20
> \- - - - - - - - - - - - - - - -
> *ἔτους, ϚΩΝΓ' δι' ε(ὐχῆ)ν*

Cette lecture donne une solution au problème de la datation des vantaux, à propos lesquels nous devons affirmer avec sûreté qu'ils furent reconstruits à partir d'un matériau préalable en l'an 6853 depuis l'*origine des ères mondiales*, c'est-à-dire en 1344-45 après J.-C.[47] Si nous



Fig. 15 Olympiotissa, plaquette osseuse de gauche



Fig. 16 Olympiotissa, plaquette osseuse de droite

considérions que les vantaux en bois sculpté furent placés lors de l'achèvement des travaux dans le catholicon de l'Olympiotissa, cette année serait alors la dernière date possible des travaux de décoration du monastère.

En ce qui concerne l'architecture du monument thessalien, les chercheurs ont proposé une datation qui s'étale de 1320 à 1340, comme nous l'avons déjà examiné. Néanmoins, certains faits historiques permettent une datation plus précise du monastère qui serait construit sous le règne d'Andronic III Paléologue et plus exactement lors de la quatrième décennie. Le fondateur du catholicon pourrait être Michael Monomachos, ce stratège très compétant d'Andronic III qui annexa la Thessalie au pouvoir central de Byzance, en 1332, après une expédition victorieuse contre le Despote d'Épire Jean Orsini. Quatre années plus tard, en 1336, l'empereur honora Michael Monomachos en le nommant gouverneur de la région et promulgua la fameuse bulle d'or concernant l'Olympiottissa.[48]

Après la mort d'Andronic III, en 1341, Jean Cantacuzène nomma Jean des Anges et son fils Manuel au poste de gouverneurs de la région. Durant cette même période, le Patriarche Jean Calecas a publié un *sigillion* pour l'Olympiotissa.[49] Il est donc très possible que les deux nouveaux gouverneurs aient pris soin de la décoration du monastère, de la construction des vantaux et de l'achèvement des travaux.

Ces derniers protagonistes pourraient être identifiés aux deux figures qui étaient représentées près de la prothèse.[50] De ces deux figures, il ne reste aujourd'hui que la partie inférieure. À ce même emplacement, il y a une pierre tombale qui est décorée par deux grandes croix.[51] La première partie est décorée par de rigoureuses figures géométriques et nous renvoie au père, Jean des Anges, tandis que la deuxième est ornée d'une croix fleuronnée et nous renvoierait probablement au fils, Manuel des Anges, lequel n'a toutefois pas eu le temps de gouverner seul parce que Stefan Dušan envahi et annexa la Thessalie en 1348.[52]

En somme, nous pouvons affirmer que l'Olympiotissa constitue la dernière flambée artistique en Thessalie, à une époque où l'Empire byzantin s'affaiblissait de plus en plus. À travers ses fresques, nous pouvons discerner les tendances artistiques qui prédominaient dans les derniers bastions de Byzance, aux environs du XIV[e] siècle, à une époque où Thessalonique et Constantinople développaient des moyens d'expression artistique communs.[53]

---

[47] Bouras (1991), pp. 27-32.

[48] Constatinides I (1992), pp. 293-295 et 329-332.

[49] *Ibid.*, pp. 297-299 et 331-332.

[50] *Ibid.*, pp. 234-236.

[51] Voir Th. Pazaras, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Athènes, 1988, pp. 37-38, n° 43, tab. 49, où la pierre tombale est datée du XIe siècle. Si cette pierre tombale provient en effet de l'ère moyenne byzantine, elle n'aurait sans doute aucune relation avec les fondateurs du XIV[e] siècle. Néanmoins, la forme des deux arcs reliés par une riche décoration correspondrait mieux aux tendances artistiques générales que nous constatons en architecture (cf. la décoration des arcs du déambulatoire).

[52] Constatinides I (1992), pp. 332-333.

[53] Voir E. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessalonique, 1999, pp. 57-80 et plus spécialement aux pp. 60-61, où Tsigaridas se réfère à juste titre aux relations des fresques du catholicon du monastère de Pantocratôr du Mont Athos avec less mosaïques de Pammacaristos et, par suite, avec les peintures murales de l'Olympiotissa.

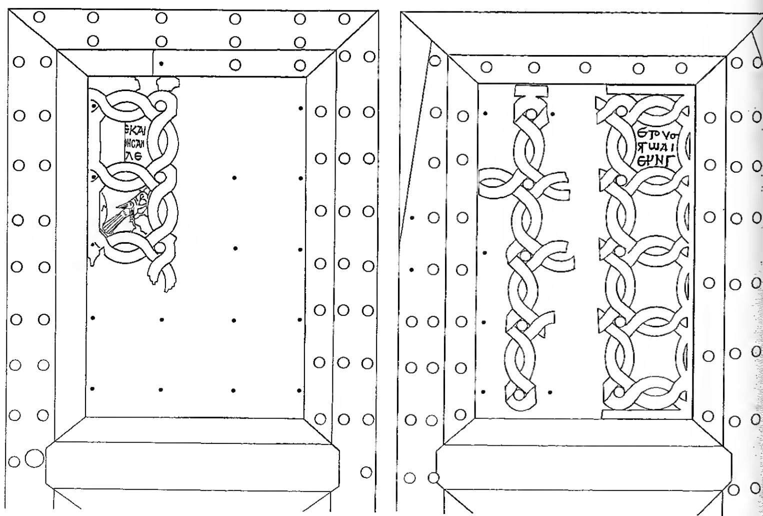


Fig. 17 Olympiotissa, état actuel des vantaux des encadrements supérieurs (croquis)

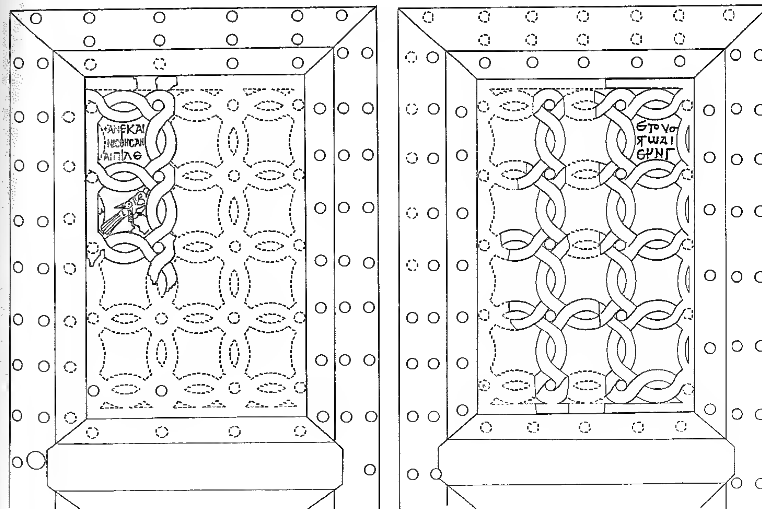


Fig. 18 Olympiotissa, restitution graphique des encadrements avec les six plaquettes comportant l'inscription

Црква Панагије Олимпиотисе и капела Богородице Памакаристос

Јоргос Веленис

На почетку расправе аутор упознаје читаоца са досадашњим покушајима датовања цркве Панагије Олимпиотисе у Еласону (Тесалија), која је, према подељеним схватањима истраживача, била изграђена у време око 1300, или око 1330. године. Г. Веленис је склон да прихвати раније изнесена запажања о везама које архитектура ове цркве показује у односу на храм Светих Апостола у Солуну, верујући да је градитељ Олимпиотисе био под утицајем архитектуре солунске цркве. По појединим декоративним елементима у систему артикулације фасада, Панагија Олимпиотиса је још ближа неким познијим споменицима северне Македоније као што су Љуботен, Свети арханђели у Штипу и Лесново. Те нове естетичке концепције уочљиве на Олимпиотиси или Лесиову, према мишљењу аутора, одговарају више градитељству друге ио архитектури прве четвртине XIV века. Питање датовања изградње Олимпиотисе, неизбежно је пред писца расправе поставило и проблем датовања зидних слика у цркви. Једаи број истраживача сматра да су те фреске иастале око 1300. године, други их повезују с мозаицима цркве Христа Хоре и Панагије Памакаристос у Цариграду, верујући да су цариградски мозаици настали у другој деценији XIV века или нешто касиије, док су трећи склони да их датују у средину XIV века. Г. Веленису се чини да су по својим стилским одликама фреске тесалијске цркве најближе цариградским мозаицима, али да су настале средином XIV столећа. Ои истиче да се техника рада у Олимпиотиси знатно разликује од иачина изражавања мајстора "македоиске школе" и да је сликар из тесалијске цркве доследније напустио тзв. волуминозни стил него творци мозаика у Св. Апостолима у Солуну и цркви Христа Хоре у Цариграду. Иако су фигуре иа мозаицима из параклиса уз Богородицу Памакаристос фиииje но оне у Олимпиотиси, одсуство трагова "волуминозног стила" и бројне типолошке особености светитељских физиономија, по мишљењу аутора, највише приближавају овај цариградски споменик зидном сликарству тесалијске цркве. Међутим, мозаици поменутог параклиса нису поуздано датовани. У науци преовлађује уверење да су они изведени неколико година после смрти ктитора Михаила Тарханиота Главаса, односно током друге деценије XIV века. На основу разматрања конструктивних елемената, типологије и епиграфских података, Веленис настоји да докаже како је и сам завршетак грађевинских радова на јужном параклису уз цркву Памакаристос био знатно познији но што се то до сада веровало. Он је уверен да је параклис претрпео знатне преправке после ктиторове смрти, тј. да је по налогу "другог ктитора", Главасове жене Марије, у монаштву назваие Марта, дошло до преградњи у горњим деловима овог постројења. Нови сводови били би у том случају покривеии мозаицима, насталим после изградње католикона цркве Христа Хоре, у току друге четвртине XIV века, свакако пре смрти монахиње Марте, док се јединo у апсиди очувао мозаик из прве фазе украшавања параклиса (крај XIII века). Кад су у питању фреске Панагије Олимпиотисе, онда се по Велеиису као *terminus ante quem* њиховог настанка може узети годииа из досада често разматраиог натписа на крилима дрвеиих врата портала. На осиову морфолошке анализе слова, аутор предлаже нову интерпретацију тога натписа и део који бележи време његовог иастанка реконструише као 6853. годину од настанка света, односно 1344/45. С друге стране, разматрање сачуваног дипломатичког материјала и историјских прилика у Тесалији током друге четвртине XIV века доводе га до претпоставке да је цркву Панагије Олимпиотисе подигао епарх Михаило Мономах који је својом војном интервенцијом из 1332. значајно допринео повратку Тесалије под власт Цариграда, па га је цар Андроник III наименовао за управитеља регнона. Заслужан за осликавање цркве могао је бити Јован Анђео, са сином Манојлом, јер је управо њега, убрзо после смрти Андроника III, цар Јован VI Кантакузин поставио као новог намесиика у Тесалијн.

Церковь Успения на Волотовом поле в Новгороде Соотношение канона и творчества

Алексей Комеч

UDK 726.54.033.2.01 I(470.24)

The paper deals with the church of the Dormition in Volotov, erected in 1352. Since the architectural design of this church takes up a special position in the Novgorod architecture, the author has focused attention on the reconstruction of its original layout, which underwent alterations during World War II. In the study, he has also pointed to the adaptability of the wall-paintings to the specific architectural design of the church.

Среди памятников средневековой архитектуры, образующих эволюционную линию определенной школы, почти всегда возникают произведения, своей оригинальностью и красотой стоящие немиого особняком. Они ие выпадают из общего ряда, но их особая поэтичность обусловлена более свободным, нежели обычно, проявлением индивидуального вкуса. Это может быть следствием обстоятельств, вкуса заказчиков, условий строительства. Иногда они бывают известны, но чаще всего остаются скрытыми от исследователей, которым приходится уповать на информацию, содержащуюся в самом художественном произведении.

Церковь Успения на Волотовом поле под Новгородом была именно таким особенным созданием. Она входила в число церквей, с раиних времен окружавших на расстоянии 2-3 км Новгород и образовывавших вместе с ним удивительный по красоте исторический ландшафт. Замечательио сохранившаяся к XX столетню, она была привлекательна своим архитектурным обликом и прославлена уникальной фресковой росписью. Ей рано стали уделять внимание историки древнерусской архитектуры и живописи. Публикации 1911-1912 гг. содержали, помимо текста и фотографий основные чертежи, планы и разрезы, картограммы фресковой росписи.[1] Л. А. Мацулевичем была произведена почти исчерпывающая фотосъемка фресковой росписи. Перед Второй мировой войной была начата реставрация церкви, и ничто не предвещало ей беды.

Катастрофой для нее, как и для многих других замечательных памятников Новгорода, оказалась война. С августа 1941 по январь 1944 г. церковь находилась на передием крае фронта, между позициями немецких войск, занимавших Волотово, и советскими войсками в са-



Илл. 1 Церковь Успения на Волотовом поле, 1352 г Общий вид с юго-востока

мом Новгороде. Постоянный обстрел превратил изящное здание в кирпичный развал, быстро принявший вид заросшего погребального кургана. Со временем завал снаружи расчистили, над руинами возвели консервационную кровлю, и этот склеп до середины 1990-х годов встречал всех, кто приезжал поклониться достопамятной реликвии отечественной древиости.

При консервационных работах новгородские реставраторы произвели тщательные исследования церкви, давшие возможность уточнить историю ее строительства и первоначальный облик.[2]

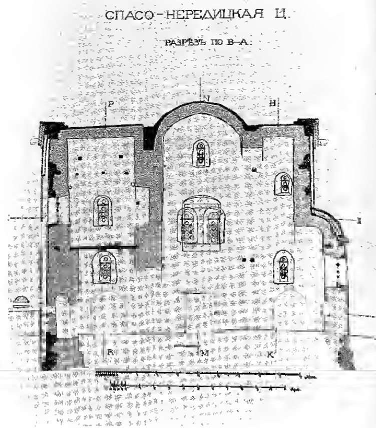
Церковь построена в 1352 г. Год был трагическим для Новгорода, через западную границу русских земель из Европы пришла чума. Она поразила сначала Псков. Псковичи послали за архиепископом в Новгород. Архиепископ Василий приехал во Псков, с крестом обошел город, молился вместе с псковичами и благословил их, призвав божью милость к ним на помощь. Однако

[1] Суслов В.В., *Церковь Успения Богородицы в с. Волотове близ Новгорода, построенная в 1352 г.* // Труды Московского предварительного комитета по созыву XV Археологического съезда в Новгороде. Т. II. М., 1911; Мацулевич Л.А., *Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове.* // Памятники древнерусского искусства. Вып. IV. СПб., 1912, с. 1-34.

[2] см. исследования Л. Е. Красноречьева в сборнике – *Новгород.* К 1100-летию города. М., 1964, с. 224-232.



Илл. 2 Церковь Спаса Преображения на Нередице,1198 г. Общий вид в юго-востока



Илл. 3 Церковь Спаса Преображения на Нередице Разрез по северному нефу

сам он заразился и на обратном пути 3 июля умер. В Новгороде еще был жив предыдущий владыка Моисей, добровольно сошедший с кафедры в 1330 г. Сразу после смерти Василия новгородцы обрвтились к владыке Моисею и с "молбою введоша…на свои ему стол к святеи Софии".[3] Но еще до этого, судя по последовательности летописного рассказа, Моисей поствил церковь Успения Богородицы на Волотовом поле.

Мор, начавшись во Пскове, с конца августа рвспространился и в Новгороде – "вниде смерть в люди тяжка и напрасна, от Госпожина дни почалося … и до велика дни, множество бещислено людии добрых помре тогдв". Мы не можем точно сказать, в какие месяцы была возведена церковь Успения Богородицы на Волотовом поле. Обычно строительный сезон в Новгороде длился с мая по сентябрь. Очень небольшие размеры волотовской церкви позволяют думать о ее строительстве в течение 2-2,5 месяцев. Она вполне могла быть начата в мае, но, быть может, она была заложена уже после трагической гибели архиепископа Василия. Может быть, ее посвящение связано с приходом страшной болезни в город в конце августа – от Госпожина дня, т.е. от дня празднования Успения Богородицы.

Во всяком случае, горестные обстоятельства определяли атмосферу жизни города летом 1352 г. Напряжение и страх господствовали в обществе. Если попробовать на основании подобной картины реконструировать характер искусства этого времени, то проще всего было бы ожидать прямого отражения этих эмоций в художественном строе произведений.

Однако, как это часто бывает, мрачное время породило одно из самых поэтических и светлых, исполненных светлой и смиренной надежды произведений искусства. Чистые легкие плоскости фасадов сформировали четырехугольный объем с небольшим притвором с севера и апсидой с востока, западный притвор появился на несколько лет позже. Маленькие окна в центре фасадов не нарушали единства, непрерывности фасадных поверхностей, лопатки, обычные для новгородских построек, здесь отсутствовали. Изящность пропорций не нарушала даже позднейшая четырехскатная крыша.

Фасады первоначально завершались красивой, широких очертаний трехлопастной аркой, грубо срезанной вверху линией скатной кровли XIX века. Надкладки верхних углов из позднего кирпича ясно свидетельствовали о том, что первоначально трехлопастные очертания имела сама кровля. Церковь была сложена из нерегулярных каменных плит небольших размеров, они придавали живой ритм поверхности и лишали ее какой либо массивности, циклопичностн (фасады были изначально покрыты тонким слоем штукатурки).

Формообразующим началом прежде всего были линии завершения фасадов. Пропорции и соотношения центральной арки и боковых полусклонов поражали красотой и точной найденностью ритма. Именно эта форма является основным предметом нашего исследования, поскольку она не может быть связана ни с какими причинами или обстоятельствами строительного, материального, технического или технологического характера.

Чтобы разобраться внимательнее в особенностях композиции, полезно выяснить соотношения, выработанные в новгородской архитектуре к середине XIV в. С начала XII столетия в Новгороде утвердился тип цер-

[3] Новгородская первая летопись младшего извода под 6860 (1352) г. // Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.-Л., 1950, с. 362-363.



Илл. 5 Церковь Спаса Преображения на Ковалеве, 1345 г. Общий вид с юго-востока

квей с позакомарным завершением фасадов.[4] Арки, расположенные на одном уровне, обходили каменные объемы по периметру, этот ритм был настолько выверен, уравновешен и целостен, что казался рожденным внутренней конструктивной системой построек. Казалось, что за каждой закомарой существует определяющий ее очертания свод.

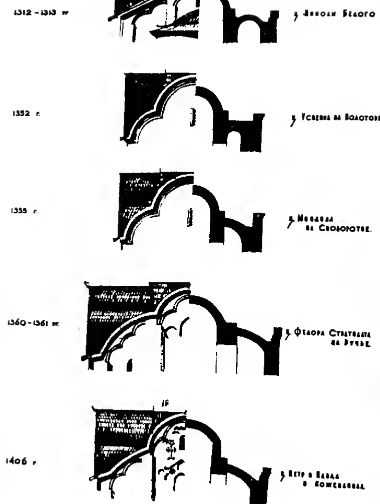
На самом деле эта композиция родилась из соображений красоты объемного построения церквей. В них все компартименты перекрыты полуцилиндрическими (коробовыми) сводами. Следовательно, на углах одна из закомар соответствовала своду, а другая – нет. В такого типа постройках, как церковь Спаса на Нередице (1198 г.), четыре закомары нв углах всегдв являлись декоративными стеночками, за которыми располагались шедшие параллельно им коробовые своды. Разрезы по ма́лым нефам отчетливо демонстрируют указанные соотношения.

В начале XIII в. в Новгороде под влиянием архитектурной школы Смоленска появляются церкви не с позакомарным, а с трехлопастным завершением фасадов. Композиция первой и самой развитой из них, церкви Параскевы Пятницы на Торгу (1207 г.), имеет подчеркнуто структурный характер, внутренним столбам отвечают мощные лопатки на фасадах. На крошечной церкви Рождества Богородицы на Перыни (1240-е гг.) лопатки устроены только на углах, в центре для них как бы не осталось места. Очень красивое трехлопастное завершение фасадов сохраняет пропорции внутренней структуры, что определяется прежде всего соответствием абриса средней арки линиям свода рукавов креста и

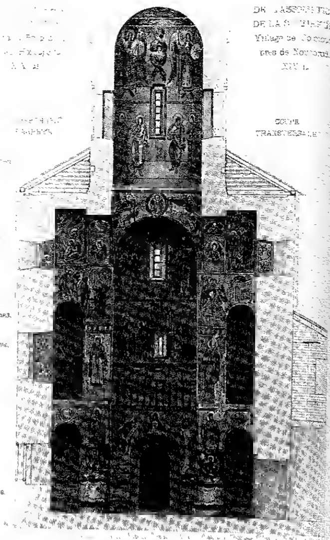
[4] Комеч А, И. *Композиции фасадов новгородских церквей XII – начала XIII вв.* // Древнерусское искусство. Художественная культура X – начала XIII вв. М., 1988, с. 101-111.



Илл. 4 Церковь Рождества Богородицы в Перынском скиту, 1240-е гг Общий вид в югозапада



Илл. 6 Схемы соотносительного построения сводов и завершений фасадов новгородских церквей XV - начала XVI вв. Церкви Николы Белого, 1312 г., Успения на Волотовом поле, 1352 г., Михаила Архангела на Сковородке, 1355 г., Федора Стратилата на Ручье, 1361 г., Петра и Павла в Кожевниках, 1406 г



Илл. 7 Церковь Успения на Волотовом поле Поперечный разрез

расположением оконных проемов, сохраняющим память о трехчастной структуре фасадов.

После возобновления прерванного монгольским нашествием строительства в конце XIII – первой половине XIV в. в Новгороде встречаются постройки с разными завершениями фасадов – позакомарным, двускатным (церковь Николы Белого), трехлопастным. Церковь Спаса на Ковалеве (1345 г.) представляет собою завершенный закомарами объем с тремя притворами. Она так же входила в число новгородских пригородов и соседствует с Волотовым. Территориальная близость предопределила и близость судеб, она была разрушена в военные годы. Но она восстановлена в 1970-е годы, теперь только ломаная линия на фасадах свидетельствует о степени былого разрушения.

Церковь Спаса Преображения на Ковалеве была сильно искажена позднейшими переделками, до войны ее мрачный облик определялся грубой четырехскатной кровлей, крупные окна были прорезаны в центре фасадов, а окна барабана – заложены. Реставрационное преображение (подтвержденное тщательными исследованиями руин и развалов кладки) полностью преобразило представления исследователей об архитектуре этого здания.[5] Ритм закомар, поддержанный арочными покрытиями притворов, приобрел отчетливый формообразующий характер, глухой прежде барабан превратился в центр структурной композиции. И, однако, четыре угловые закомары по-прежнему представляют собою декоративные стеночки, закрывающие своды угловых ячеек, ориентированные по оси запад-восток. Боковые закомары южного и северного фасадов оказываются декоративными.

Если снаружи церкви Новгорода этого периода выглядят очень по-разному, то внутри их структуры следуют практически одной схеме, варьируясь лишь в степени открытости или замкнутости угловых помещений. В этой свободе определения наружного облика церквей, вне зависимости от канонического внутреннего пространства, уже просматривается возможность эстетического выбора, предпочтения, определяемого запросами заказчика или мастера.

Постепенно в Новгороде происходит выбор трехлопастного завершения фасадов в качестве основного. Своды угловых помещений превращаются из полуциркульных в их половинки, полусводы, отвечающие полуаркам трехлопастных очертаний боковых фасадов. Но это устанавливающееся соответствие так же является принципом только относительно структурным. На западном и восточном фасадах боковые полуарки всегда

[5] *Новгород*. К 1100-летию …, с. 223-232.

остаются декоративными стеночками. Но даже на северном и южном фасадах, где полуарки и полусводы принципиально соответствуют друг другу, они всегда различаются по положению и очертаниям, что хорошо видно на общей схеме соотношений сводов и завершений фасадов новгородских построек середины XIV – начала XV в.

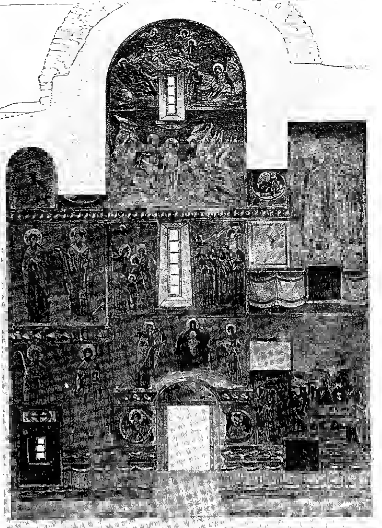
Обычно более или менее соответствуют друг другу очертания центральных сводов и закомар, что поддерживается разделением фасада лопатками, соответствующими, хотя и не очень точно, положению внутренних столбов. Поэтому ритмика фасадов производит впечатление структурной стереометрической целостности, ощущение плотности объема преобладает.

Церковь Успения на Волотовом поле занимала в ряду новгородских построек особое место. Ее угловые ячейки были перекрыты коробовыми сводами, западные ориентированы в продольном, восточные – в поперечном направлении. Линия трехлопастного завершения никоим образом не могла быть определена из внутренней структуры церкви. Очертания средних арок решительно отличались от уровня и очертаний сводов рукавов креста. Ширина свода достигала (вместе с толщиной кладки) примерно 4 м, а фасадная арка описана полуокружностью с диаметром около 5 м.

На разрезе по южному малому нефу хорошо видно, что арка фасада, будучи приблизительно концентричной с кривой свода, была обрисована поднимающейся над сводом стеночкой высотой в 0,7 м. Верхняя образующая фасадной арки не совпадала ни с одной структурной линией плана, ее края приходились посредине пространства малых нефов. Зодчие сознательно увеличили диаметр арки на фасаде, уменьшив линии боковых склонов. Они достигли этим удивительной цельности поднимающегося движения фасадов. Трехсоставные линии венчания превратились в единый охватывающий здание мотив, переносящий акцент от чистых плоскостей фасадов к укрупнившемуся абрису основных сводов и главе. Невысокая апсида, поднимающаяся до начала линий завершения (как в церкви Рождества Богородицы на Перыни), не мешала выразительности главного мотива и подчеркивала стройность здания.

В новгородских храмах с лопатками на фасадах боковые фасады обычно несимметричны – из-за сдвинутости столбов и, соответственно, лопаток к востоку. В Успенской церкви эта сдвинутость столбов тоже существовала, но фасады не имели лопаток, и зодчие трактовали их как симметричные. В этой симметрии нет ничего застылого, легкие сдвиги с центральной оси окон, расширенность апсиды содействуют постоянному оживлению ритма.

Даже сама симметрия ведет к разнообразию. Боковые фасады церкви на 0,7 длиннее западного и восточного. Схематичность чертежей затрудняет точное суждение, но средние арки на всех фасадах были, скорее всего, одинаковыми. Поэтому разница длин фасадов сказывалась главным образом на ширине и подъеме боковых полуарок, разница соотношений аналогичных опорных точек варьировалась в пределах полуметра. Очертания фасадов оказывались ритмически подвижными, при небольших размерах церкви (9,1 х 9,8 м) все колебания были вполне ощутимы.



Илл. 8 Церковь Спаса Преображения на Нередице Разрез по северному нефу

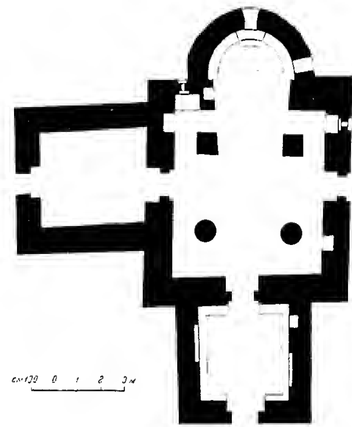
Мы можем с достаточным основанием предположить, что мастера избрали особые очертания фасадов для создания образа идеального и в то же время индивидуального сооружения. Отсутствие массивных членений, чистота и скромность фасадных поверхностей придали зданию изящную простоту и камерность. Парящие очертания завершения сообщили ему редкую музыкальность композиционного ритма – что было скорее потребностью душевного состояния мастеров, возможно вдохновленных в этом заказчиком, архиепископом Моисеем. Нарядность и прозрачность очертаний усиливалась лентой поребрика, изначально завершавшей фасады.

Про эту замечательную церковь чаще всего писали удивительно скучно – четыре столба, одна апсида, трехлопастное завершение, одна глава. Лишь А. И. Некрасов почти 80 лет назад отдал должное ее художественному совершенству. Он не вдавался в подробный анализ, но его эстетическая оценка интуитивно точна: “Волотовская церковь полна ясности и классической простоты; гладь стен здесь доведена до сильнейшего выражения, а круглящиеся грани масс лишают эту простоту скучности”. “Благородны пропорции церкви, не слишком удлиненные вверх, но и не дающие храму расползтись по земле…”.[6]

[6] Некрасов А. И. *Великий Новгород и его художественные памятники*. М., 1924, с. 56, 55.



Илл. 9 Церковь Успения на Волотовом поле Аксонометрия-реконструкция первоначального облика Л. Е. Красноречьева



Илл. 10 Церковь Успения на Волотовом поле. План

Реставрационные исследования и наблюдения Мацулевича[7] дали возможность предположить следующую последовательность создания церкви и ее фресковой росписи. Сначала был возведен основной объем, к которому примкнул (без перевязки с ним) северный притвор. Его возведение было предусмотрено зодчими с самого начала. Об этом говорит северный портал, чья профилировка свидетельствует от том, что он рассматривался как ведущий из церкви в притвор (обрамляющий уступ сделан со стороны церкви). Об этом свидетельствует и отсутствие в среднем ярусе окна, подобного окнам остальных фасадов.

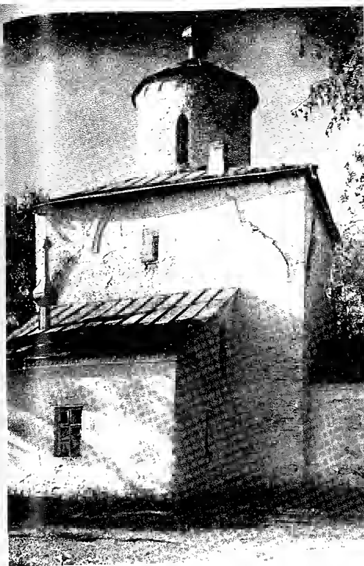
Вся постройка была оштукатурена, а в центральной апсиде была выполнена роспись ("Поклонение агнцу"). Затем появился западный притвор – с разницей в несколько лет (может быть двух-трех). Затем церковь была расписана полностью. Упоминания в летописи о ее росписи в 1363 г. позволяют одним исследователям датировать основную роспись именно этим годом, а изначальную считать одновременной строительству. Другие же авторы относят основную роспись к 1380-м гг.[8] Для нашего исследования это не имеет значения, хотя датировка 1363 годом кажется предпочтительнее.

Интерьер церкви обладал иной выразительностью. Небольшое пространство (6,7x7 м) могло бы оказаться слишком тесным. Поэтому строители сделали столбы более тонкими, чем основные стены (0,9 м против 1.2 м). Кроме того, для удобства прохода западные столбы лищены углов, сделаны круглыми, а вима для размещения алтаря расширяется к востоку на полметра (с 2,95 до 3,45 м). Все размеры крайне невелики, ширина рукавов креста колеблется от 2,7 до 3 м, боковых нефов от 0,9 м (северный и южный) до 1,35 (западный). Все имеет характер камерный и прозрачно структурный.

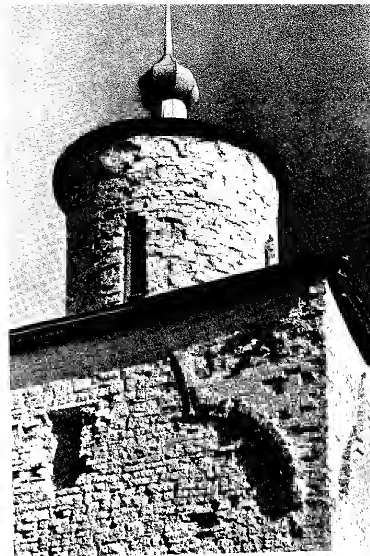
Угловые компартименты открыты арками, уничтожающими их отделенность. Высота ярусного иконостаса не превышала 5 м и позволяла видеть верхние части находящихся за ним арок над боковыми нефами. В западных углах столбы в уровне нижних арок переходили в квадратные нижние круглые, но вся эта структура не нарушала ощущения цельности замыкающих пространство стеновых поверхностей. Хоры были расположены не на сводах, а на деревянном настиле, поэтому находившиеся в пространстве столбы и арки не имели властного активного характера, они скорее пребывали в пространстве, нежели определяли его движение. Камерность и смиренность оставались ведущими эмоциональными составляющими художественного образа.

Иной была ритмика и выразительность верхних частей здания. Выше арок, перекинутых от столбов к стенам церкви, угловые компартименты превращались в замкнутые. Центральные столбы здесь исчезали в единых стеновых поверхностях, которые формировали крестообразное центральное пространство. В живописи этот ярус был использован для размещения пояса евангельских сцен, которые так же подчеркивали цельность граней.

Выше стеновые поверхности переходили в сводчатые, однако при этом из них выделялись вдруг возникавшие центральные подпружные арки. Образовывалась четкая и строгая каноническая архитектурная форма, чья доминирующая роль в композиции усиливалась



Илл. 11 Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле. Общий вид с северо-запада



Илл. 12 Церковь Успения на Волотовом поле Завершение юго-восточного угла основного объема

устоявшейся символической трактовкой и иконографической системой росписи. Изображения крестов в медальонах в зенитах подпружных врок подчеркивали иерархическую центричность всей системы.

Подобная разнообразная ориентация, пульсация ритма поверхностей стен и столбов характерны для искусства XIV в. и совершенно аналогичны динамическим пространственным построениям в живописи этого времени. В Волотове живопись использовала и подчеркнула особенности архитектуры в редкой конгениальности. Замечательны росписи больших люнет рукавов креста. В западной и восточной помещались самые крупные композиции – "Вход в Иерусалим" и "Сошествие Св. Духа". Их поле было увеличено, они начинались значительно ниже пят сводов.

Сложные и развитые композиции "Рождество Христово" и "Вознесение" в южном и северном рукавах креста несколько уменьшены по высоте, но их построение еще эффектнее. Они были подняты в уровень сводов, но при этом занимали поверхности не только люнет, но и примыкающих сводов. Образовались целые компартименты, где живописные композиции обладали не только иллюзорным, но и вполне реальным пространством между своими персонажами. Это характерный прием для византийской живописи XIV в., в Новгороде он первый раз встречается в волотовской церкви.

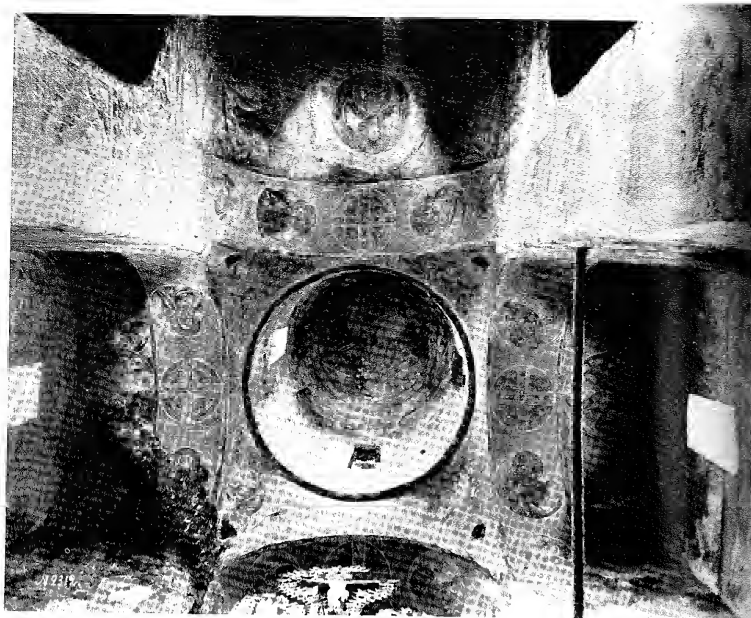
Роспись барабана – Пантократор в куполе и два яруса с изображениями архангелов, серафимов и херувимов вверху и ниже пророков – вполне традиционна по составу. Необычность ей придают пропорции барабана. Он резко вытянут по высоте. Причиной этому служат очертания фасадных стенок, поднимающихся над сводами и образующих необычное для XIV в. чердачное пространство высотой около 0,7 м. Это же величина и добавляется к высоте проходящего чердак купола, выдра барабана от изначальной кровли хорошо видна на разрезах церкви.

Малый диаметр барабана, менее 3 м, затруднял размещение в куполе Христа Пантократора в окружении архангелов. Расписывавшие церковь мастера заняли купол по преимуществу изображением Пантократора, а ярус архангелов опустили вниз, превратив его скорее в роспись барабана, а не купола. Из-за этого изображения пророков, обычно располагавшиеся между окнами барабана, также резко опустились вниз, – соотношение уникальное.

Хотя автору этой статьи не посчастливилось видеть волотовскую церковь до разрушения, все же, учитывая общий характер новгородской архитектуры первой половины XIV столетия и сохранившиеся графические материалы, можно попытаться представить себе степень и характер освещенности внутреннего пространства. Прежде всего, в сравнении с постройками XII, церкви XIV в. сделались гораздо темнее. Окна стали гораздо меньше, их проемы сузились до 15-30 см, они часто стали напоминать щели. Перспективное рас-

[7] Мацулевич, *Указ. соч.*, с. 5; *Новгород.* К 1100-летию…, с. 224 и далее.

[8] Вздорнов Г. И., *Фрески церкви Успения на Волотовом поле.* М., 1977, с. 10; Лифшиц Л. И., *Монументальная живопись Новгорода XIV-XV веков.* М., 1987, с. 15, 19-20.



Илл. 13 Церковь Успения на Волотовом поле. Интерьер. Вид на своды

ширение внутренних и наружных откосов не могло восстановить прежнюю щедрость освещения – ведь даже церковь Спаса на Нередице освещало 29 достаточно больших окон.

В стенах церкви Успения на Волотовом поле прорезано всего пять небольших окон, два маленьких устроены в апсиде и еще четыре более высоких – в барабане. В новгородских постройках второй половины XIV в., таких, как церкви Спаса Преображения на Ильине улице или церкви Федора Стратилата на Федоровском ручье, почти невозможно читать без дополнительного освещения даже в погожий летний день. Вероятно, именно такой полумрак царил и внутри волотовской церкви. Об этом свидетельствует и сохранившаяся церковь Николы Белого 1312 г. Подобный вариант не является обязательным, церковь Спаса на Ковалеве вообще не имела окон на стенах, но ее пространство обильно и равномерно освещено светом восьми крупных окон барабана.

Волотовская церковь – не исключение, а характерный образец сумеречного света в интерьерах новгородских построек. Некоторая тревожность подобных интерьеров получает драматический характер контрастами общей затененности с ярко освещаемыми участками стен и сводов и прямыми узкими световыми лучами. В волотовской церкви все окна расположены по основным осям рукавов креста, подчеркивая их значимость. Раструбы проемов верхних окон бросали расходящиеся сектора освещения на верхние части центральных арок и сводов, в которые попадали важнейшие смысловые акцепты росписи – кресты подпружных арок, медальоны с изображением “Богоматери Знамение” на западе и архангела Михаила с юга, на северном своде луч света падал на фигуру Христа в сиянии из композиции “Вознесение”. На восточном своде находился медальон с изображением Христа Пантократора, но окна в восточной стене не было. Во второй половине столетия новгородские мастера уже хорошо осознают этот эффект и устраивают верхние окна со всех сторон.

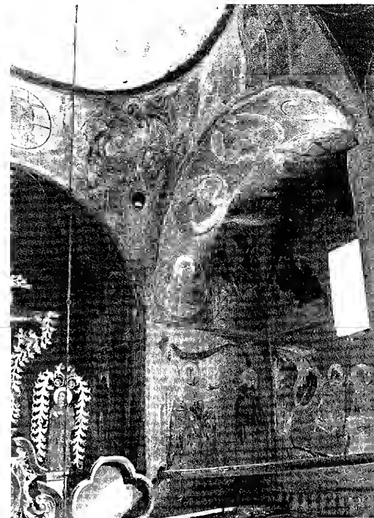
Верхние окна соединением падающих через них лучей рисуют на сводах световой квадрат, диагонально повернутый квадрату плана, усиливая общую подвижность и эмоциональную напряженность атмосферы Как бы ни датировать основную роспись церкви, нельзя не поразиться степени родства ее эмоциональной атмосферы и стиля с выразительностью архитектурных форм.

Русское искусство XIV в. отличается взволнованностью и напряженностью художественного языка, новгородское искусство соединяет эти черты со строгостью и даже суровостью миропонимания, некоторой непременной эпической составляющей. Церковь

Успения на Волотовом поле являлась, конечно, детищем этого искусства, но ее художественная атмосфера была отмечена особой взволнованностью и камерностью. Ее композиция свидетельствует об осознанном поиске особенного образа, чья идеальная ритмика была не только результатом постепенного формирования традиции, но и особого эмоционального импульса, творческого, артистического новаторства. Было бы излишней самоуверенностью попытаться, в условиях плохой сохранности историко-художественного материала и информационной недостаточности, указать прямо на жизненные истоки этой ситуации. Но сам памятник убеждает в ее исторической реальности и замечательной художественной плодотворности.



Илл. 14 Церковь Успения на Волотовом поле Интерьер. Вид на северо-западный угол



Илл. 15 Церковь Успения на Волотовом поле Интерьер. Вид с хор на юго-западную часть церкви

Црква Успења на Волотовом пољу

Алексеј Комеч

Црква Успења у Волотову један од најлепших и најскладнијих споменика средњовековне руске архитектуре, саграђена је 1352. године. Овој цркви је почетком века (1911/12.год.) био посвећен већи број радова. Црква је тешко пострадала током Другог светског рата.

Приликом конзервације (средином деведесетих година) црква је детаљно истражена, па је на основу тога било могуће реконструисати њен првобитни облик. Мале димензије цркве допуштају претпоставку да је њено грађење трајало око 2-2,5 месеца. Једноставне и лаке површине фасада образовале су четвороугаону грађевину са апсидом на истоку и малим призиданим простором на северу; неколико година касније призидан је још један простор на западној страни грађевине. Мали прозори и на централним деловима фасада нису нарушавали целовитост површина; овде није било ни лезена уобичајених у новгородској архитектури. Склад пропорција није нарушавао чак ни касније прерађени четворосливни кров. Фасада се првобитно завршавала широким троделним луком. Каснија дозиђивања углова од цигала сведоче да је првобитно и сам кров пратио троделни облик фасаде.

Да би се боље схватила специфичност композиције ове цркве, треба објаснити неке елементе, разрађене у новгородској архитектури до средине XIV века. Почетком XII века у Новгороду се усталио такав тип цркава, код којих су се фасаде у горњем делу завршавале полукружним лу-

ковима; лукови су сви били исте висине и опсивали су грађевину на такав начин, да се чинило да су они резултат унутрашњег система градње. Изгледало је да се иза сваког полукружног завршетка налази одговарајући свод. Код таквог начина грађења сви компартименти су покривени полуобличастим сводовима. Почетком XIII века у Новгороду се, под утицајем архитектуре Смоленска, појављују цркве са троделном вертикалном поделом фасаде. Крајем XIII и почетком XIV века у Новгороду се појављују цркве са различитим кровним завршецима. И ма како да новгородске цркве, споља гледно, изгледају различито, њихова унутрашња структура следи скоро истоветну схему, а променљив је само степен отворености или затворености угаоних простора.

Црква Успења на Волотовом пољу заузима особено место у новгородској архитектури; њени угаони простори били су покривени полуобличастим сводовима, при чему су западни сводови били постављени уздужно, а источни, попречно. Троделни изглед фасаде (у облику тролисте детелине, код којих је централни део уздигнут у односу на бочне) није проистицао из унутрашње структуре цркве. Обриси средњих лукова одступали су од нивоа сводова кракова крста. Горња ивица фасадног лука није се подударала ни са једном структурном линијом основе; његове ивице су пролазиле по средини простора малих бродова. Мајстори су намерно повећали пречник лука на фасади, смањивши линије бочних косина. Новгородске цркве са троделном поделом фасаде обично су асиметричне због распореда стубова. Успенска црква припада овој групи, али пошто њене фасаде нису имале јасно изражену троделну поделу, мајстори су је третирали као симетричну.

Резултати истраживања Мацулевича омогућују да се дефинишу етапе изградње цркве и време настанка њених фресака. Прво је била подигнута основна грађевина, а затим је на северној страни дозидана још једна просторија. Примењено архитектонско решење указује на то, да је ова доградња била планирана од самог почетка радова. Грађевина је била омалтерисана, а у централној апсиди је насликано *Поклоњење агнецу*. Затим је, две-три године касније, дозидана просторија на западном делу цркве. Летопис 1363. год. спомиње фреске у цркви, па се узима да је то година када је било завршено осликавање цркве. Према мишљењу неких истраживача, међутим, осамдесете године XIV века треба сматрати временом настанка основног дела живописа.

Унутрашње димензије цркве су мале (6,7 x 7 м), па су се зато градитељи довијали да разноврсним решењима створе илузију већег простора. У унутрашњости грађевине насликан је низ јеванђеоских призора. Фреско сликарство волотовске цркве је на генијалан начин искористило и нагласило особености архитектонских решења. Изузетно је сликарство великих зидних површина кракова крста; у западном и источном краку налазиле су се композиције *Улазак у Јерусалим* и *Силазак Св. Духа*. У јужном и северном краку крста смештене се сцене *Рођење Христово* и *Вазнесење*. У кубету је представљен *Христ Пантократор*, а испод њега, анђели, серафими и херувими. Мали пречник куполе (3м) задао је сликарима много муке.

Црква је осветљена малим бројем узаних прозора: два се налазе у апсиди, и још четири у кубету. Слаба осветљеност ентеријера цркава представља још једну особитост новгородске сакралне архитектуре.

О времену настанка зидног сликарства у Палежу

Драган Војводић

UDK 75.052.033.2 (497.11)

In older scholarly literature, wall-paintings in the church of St Nicholas located in the village of Palež near Studenica were usually dated to the end of the 14th or the beginning of the 15th century. On the basis of the close scrutiny of the extant fragments of the rulers' portraits, as well as other characteristics of the programme, iconography and style of the Palež paintings, the author has come to the conclusion that they must have come into existence at an earlier date, in the time of Emperor Stefan Dušan or his heir Uroš, in all likelihood sometime between 1350 and 1355.

Попут многих малих, злехудим брзацима времена опустошених и на загонетку сведених споменика, и црква Светог Николе у Палежу већ више од једног столећа живи свој ћудљиви и тихи живот на маргинама наше науке. Архитектура и живопис ове цркве привукли су пажњу истраживача још давне 1877. године,[1] али ће се заснованија мишљења о времену настанка споменика, пореклу уметника и значају њихових остварења јавити у стручној литератури тек средином XX века. Без упуштања у аргументима поткрепљену расправу, проучаваоци древне српске уметности били су испрва склони да палешко зидно сликарство, као и саму цркву, готово једногласно датују у крај XIV или почетак XV века.[2] Истовремено, они су га повезали са стваралаштвом сликара из јужног Приморја,[3] сврстали у "споредну линију нашег сликарства" и приписали му "скромну" уметничку вредност.[4] Међутим, развој научних сазнања и бољи увид у споменичку грађу убрзо ће довести до тога да наведени закључци већим делом буду измењени или у потпуности одбачени. Тако је неповољна оцена уметничких домета палешког живописа уступила место благонаклоном вредновању овог, како је истакнуто, "снажног



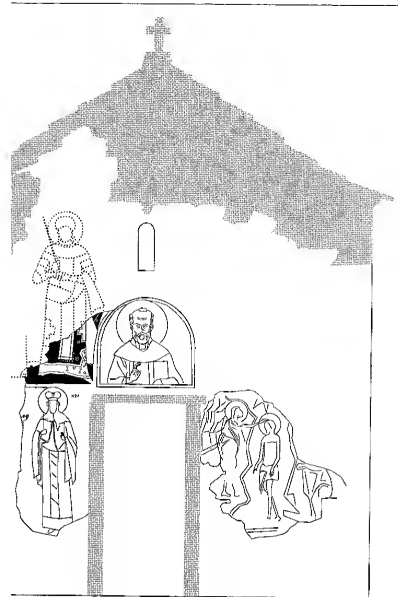
Сл. 1 Свети Никола, лунета над улазом

[1] Д. Милутиновић, М. Валтровић, *Извештај уметничком одбору*, Гласник Српског ученог друштва 47 (Београд 1879) 235; Д. Милутиновић, *Кратка расправа при отварању петог излога снимака архитектурних, живописних и скулптурних*, ibidem, 251, 256-257 (Милутиновић је сматрао да је живопис Палежа млађи од сликарства у Милићима, које датује у 1631. годину).

[2] Опширан, али ипак мањкав увид у научну литературу о цркви и њеном живопису доноси Б. Павић-Баста, *Црква св. Николе у Палежу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 203 н. 1, 209.

[3] С. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САН 103 (Београд 1953), 64; В. Ј. Ђурић, *Freska*, in: *Enciklopedija Jugoslavije*, III, Zagreb 1958, 397; idem, *Moravska škola*, in: ibidem, VI, 161; idem, *Palež*, in: ibidem, VI, 418; idem, *Moravska škola*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, III, Zagreb 1964, 493.

[4] С. Радојчић, *Стара српско сликарство*, Београд 1966, 196; Ђурић, *Freska*, 397; idem, *Moravska škola* (*Enc. Jug.*), 161; idem, *Palež*, 418; idem, *Moravska škola* (*Enc. lik. um.*), 493.



ени делови архитектуре
и и на основу старих фотографија реконструисани делови живописа
на идеална реконструкција живописа

Сл. 2 Западна фасада, цртеж

сликарства", чији су мајстори, поседујући "осећајност за лепоту хармонија", "умели вешто да уобличе своје понекад бујне фигуре и да им дају изражајност".[5] Штавише, временом се дошло до уверења да су цркву у Палежу красиле "драгоцене" и "прелепе" фреске, "по свеколиким вредностима достојне студеничке уметничке заоставштине".[6] Ни извориште палешког сликарства неће више бити тражено на Приморју, већ ће се кроз извесне иконографске појединости наслутити македонска провенијенција живописаца.[7] Са друге стране, средином XX века понуђено датовање овог сликарства остало је актуелно и најшире прихваћено у нашим стручним круговима све до данас,[8] мада су се ту и тамо, још од седамдесетих година, почеле јављати одређене сумње у његову оправданост. Предлагано је, наиме, да се палешки живопис на основу својих ликовних особености широко хронолошки лоцира у другу половину, или уже, у седму деценију XIV столећа.[9] Занимљивост и уметничка вредност споменика, као и чињеница да његово датовање није било заснивано на поузданијим показатељима, нити је свестрано размотрено, наводе данас на покушај да се основ за утврђивање времена настанка сликарства у Палежу потражи у оквиру нешто ширих методолошких одредница.

Пођимо у том покушају од једног једва уоченог и за датовање неискоришћеног, али несумњиво важног детаља палешког живописа. У питању је фрагмент владарског портрета у другој зони оштећених фресака на фасади.[10] Северно од лунете с ликом патрона, постављене изнад улаза у храм, сачували су се остаци доњег дела фигуре непознатог владара (сл. 2), чије потпуније сагледавање дозвољава једна стара фотографија из збирке Народног музеја у Београду (бр. 208) (сл. 3, 4). Представљени владар је био одевен у пурпурни сакос посут орнаментом од бисера у виду венчића с перлом у средишту - украсом карактеристичним за мушке владарске аљине. Да су пред нама заиста остаци портрета неког српског суверена, а не његове супруге, сведоче и ресе-фојникије, које висе с предњег краја лороса, као и велики крстолики нашивак у облику крста на бедру.[11] Преко леве руке портретисаног владара био је пребачен задњи крај лороса, од којег се сачувао само крајичак, док му се под ногама налази нека врста црвеног, односно пурпурног супедиона. На основу фрагмента фреске сачуваног in situ и стања које показује поменута фотографија, јасно је да се овај супедион простирао знатно испод краја владаревог сакоса и лево од њега. То упућује на закључак како у Палежу није био насликан уобичајени мали јастук, већ велики заједнички супедион за два или три члана владарске породице, као рецимо у Дечанима.[12] О постојању бар још једне владарске фигуре на северној страни фасаде Светог Николе у Палежу сведочи и неколико белих тачака у облику зрна бисера које су се, према фотографији из Народног музеја, јасно виделе на сада уништеном делу фреске (сл. 3, 4). Ти бисери су морали припадати украсу доње бордуре сакоса или неке друге церемонијалне хаљине. Ваља, најзад, приметити како сачувани фрагменти палешког сликарства показују да је фигура портретисаног владара била знатно већа од светитељских ликова у приземној зони фасаде (сл. 2).[13]

Већ на први поглед, општа програмска поставка описаних остатака владарских фигура, као и сачувани делови инсигнија и украса орната далеко више одговарају обичајима негованим у српској уметности од краја друге до краја седме деценије XIV века него онима из доба моравског сликарства. У том смислу нарочито је карактеристичан нашивак у облику крста правилних крака, особен за сакосе Немањића. С таквим крстовима на бедрима приказан је већ краљ Милутин на ктиторском портрету у Старом Нагоричину, да би се поменути украс касније јавио на орнату краља Душана у Сопоћанима, младог краља Уроша у Богородици Болничкој у Охриду и цара Душана у Леснову.[14] Без жеље да олако устврдимо како су нашивци владарских сакоса у облику крста били искључива одлика српског краљевског и царског орната из XIV века, морамо ипак приметити да се крстолики нашивци не срећу ни на једном од сачуваних портрета византијских, бугарских или грузијских царева, а да су на представама Немањића били релативно чести. Овако обликовани нашивци се, колико смо могли да утврдимо, јављају сасвим изузетно на представама светитеља одевених у царско рухо, но и то изгледа само у српској средини.[15] Појава крстоликих нашивака на палешком портрету има

---

[5] В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство Моравске школе*, in: *Моравско сликарство*, Београд 1968, 15-16; idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 103. Cf. Павић-Баста, op. cit., 211; Г. Бабић-Ђорђевић, in: *Историја српског народа*, II, Београд 1982, 179.

[6] Р. Станић, *Зидно сликарство у околини Студенице*, Саопштења 15, Београд 1983, 147; idem, *Споменици градитељства од XIII до XVII века у околини Студенице*, in: *Благо манастира Студенице*, Београд 1988, 260.

[7] Павић-Баста, op. cit., 210-211.

[8] *Моравска Србија - Људи и дела*, Крушевац 1971, стр. 35, No.1, сл. 1 (каталог Д. Милошевић); Ђурић, *Византијске фреске*, 103; *Сликарство у средњовековној Србији од 12. до средине 18. века*, Београд 1974, 26, бр. Ф 10 (каталог Д. Милошевић); Павић-Баста, op. cit., 209, 211 (résumé) *Копије фресака из српских средњовековних цркава у Рушевинама*, Београд 1980, 45 (каталог Н. Комненовић); Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, 1980, 28, бр. 13; Станић, *Споменици градитељства*, 258-260; С. Ђурић, С. Пејић, Б. Крстановић и С. Темерински, *Споменици у сливу Студенице*, Саопштења 22-23 (Београд 1990-1991), стр. 202.

[9] *Средњовековна уметност у Србији*, Београд 1969, 33, бр. 6 (=*Mittelälterliche Kunst Serbiens*, Berlin 1970, 17, No. 6 - каталог Д. Милошевић, М. Татић-Ђурић); *Antica arte serba*, Roma 1970, 40, No. 6 (каталог Д. Милошевић, М. Татић-Ђурић); С. Кесић-Ристић, *Палеж*, in: *Споменичко наслеђе Србије*, Београд 1998, 401.

[10] На овај фрагмент до сада су скренули пажњу само Ђурић, Пејић, Крстановић и Темерински, op. cit., али они прихватају датовање споменика у крај XIV или почетак XV века. С остацима владарског портрета у Палежу први пут смо се сусрели новембра 1984. године, током студентске праксе која се под руководством професора В. Ј. Ђурића, Г. Бабић-Ђорђевић и И. М. Ђорђевића одвијала у Студеници и њеној околини. Пуну пажњу фрагментима портрета посветили смо, међутим, тек септембра 1995, приликом теренских истраживања предузетих са проф. др И. М. Ђорђевићем и мр М. Марковићем. Тада су начињени калкови и цртежи на основу којих је колегиница Јасмина Илић из Центра за научнонаставну и техничку документацију Филозофског факултата у Београду израдила прилоге за овај рад.

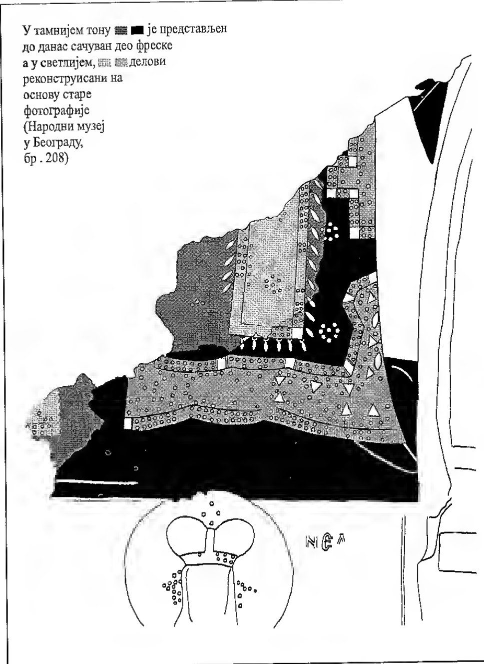
[11] Ресе-фојникије и украсни нашивци на боковима, као и поменути орнаменти у виду бисерних венчића, не јављају се на портретима српских, бугарских и византијских владарки из XIV века.

[12] За примере оваквих супедиона v. Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 286. У Дечанима краљ Душан и његов син Урош деле заједнички супедион, не само на портрету из северозападног угла припрате, већ и на илустрацији 12. кондака Богородичиног акатиста (*Задужбине Косова*, Призрен-Београд 1987, сл. на стр. 143 и 147). Супедион у Палежу био је изгледа насликан у облику једноставне црвене траке, што није без аналогија у византијској уметности (cf. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 186, fig. 136)

[13] У средњовековном сликарству портрет владара често је увећаван у односу на фигуре околних светитеља или представе осталих чланова владарске породице. За примере те праксе у Србији cf. бар С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997[2], сл. 44; Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком II*, Зограф 15 (Београд 1984), сл. 1; С. Цветковски, *За ктиторската композиција од Матејче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот "Св. Кирил и Методиј" во Скопје (Скопје 1996), црт. 1; З. Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка*, Зограф 24 (Београд 1995), сл. 1-3; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, сл. 78.

[14] Радојчић, *Портрети*, сл. 27, 42, 45; *Б. Тодић, Старо Нагоричино*, Београд 1993, сл. 23; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, црт. на стр. 139 (овај цртеж, за разлику од каснијих цртежа Б. Живковића и Д. Тодоровића, показује крстолике нашивке на Душановом сакосу; да је краљ Душан у Сопоћанима заиста био насликан с нашивцима у облику крста, уверили смо се увидом у стање на самом споменику). Нашивци какви се виде на сакосима Лазаревића у Љубостињи знатно се разликују од побројаних примера и уопште не представљају крстове, већ правоугаонике с полукружним додацима (cf. Радојчић, *Портрети*, Т. VIII, сл. 56).

[15] Једини нама познати пример је онај на сакосу светог цара Константина у Леснову. Cf. Габелић, *Манастир Лесново*, сл. 28.



Сл. 3 Фрагмент владарског портрета са западне фасаде, цртеж



Сл. 4 Фрагмент владарског портрета, детаљ са старе фотографије (Народни музеј, бр. 208)

Сл. 5 Свети Козма и свети Дамјан, западни зид

утолико већи значај. Када се уочи да ни на сакосу светог цара Константина у палешкој цркви, приказаног такође у владарском руху из XIV века, нема нашивених крстова (сл. 8), постаје сасвим јасно да овај особени детаљ сликар није пренео на хаљину српског владара по инерцији већ према инструкцији, вероватно као ознаку преузету са неког аутентичног модела.

Приказивање владарских и ктиторских портрета у другој зони живописа, над улазом у храм, представљало је добро познату појаву у византијском и у појединим фазама развоја српског средњовековног сликарства. У страној и домаћој научној литератури сабран је приличан број типолошки разнородних примера који могу да потврде ову праксу, било да су у питању портрети на фасади или на источном зиду припрате.[16] Ми ћемо,

Сл. 6 Свети Козма, детаљ са сл. 5

међутим, овом приликом своју пажњу усмерити само на оне случајеве што су у формалном смислу најсличнији палешком, дакле на оне који низове портрета развијају лево и десно од лунете, или издвојене фигуре патрона над улазом. Из ризнице византијског сликарства као такви могу се издвојити примери са источног зида припрате Светог Николе "ту Касници" у Костуру, или са фасада Курбинова, Богородице Мавриотисе крај Костура и Светог Петра и Павла у Беренде.[17] Најстарији од српских примера налазимо тек на источном зиду хиландарске припрате,[18] да би у време власти краља и цара Душана њихов број нагло порастао. Том периоду припадају портретске целине на фасади цркве Светог Ђорђа у Полошком, Богородице Одигитрије у Пећи и Маркове цркве у Драдњи, односно са источног зида дечанске припрате и Григоријеве галерије у Светој Софији Охридској.[19] Важно је приметити да се у време власти

---

[16] М. А. Орлова, *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь*, Москва 1990, 45, ... *Богородичину цркву у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 348-351; Д. Поповић, *Представа владара над "царским вратима" цркве Светих арханђела код Призрена*, Саопштења 26 (Београд [illegible]), 34-45; М. [illegible], *Дрдањски манастирић св. Николе (II живопис)*, Зограф 24 (Београд 1995), 28-30.

[17] С. Пелеканидис, М. Хаџидакис, Καστοριά, Атина 1985, 52; C. Grozdanov - D. Bardžieva, *Sur les portreits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (Београд 1994), 72-73, 74-80; Т. Папамасторакис, *Ἕνα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: Οἱ ἐξωτερικές τοιχογραφίες στό καθολικό τῆς μονῆς τῆς Μαυριώτισσας στήν Καστοριά*, ΔΧΑΕ, περ.Δ', τομ. ΙΕ' (Атина 1989-1990), 221-240; Л. Н. Мавродинова, *Стената живопис в България до края на XIV век*, София 1995, 70.

[18] Д. Војводић, *Ктиторски портрти и представе*, in: *Манастир Хи*[illegible] Г. Суботић, Београд 1998, 250-257.

цара Душана портрети владара, али изгледа и властеле, почињу дизати у другу зону живописа и ван топографског контекста улаза, о чему пружају сведочанство лесновска припрата и, вероватно, припрата Ваганеша.[20] У доба цара Уроша, када расте значај и углед властеле умножавају се управо примери властеоских портрета подигнутих у другу зону и постављених над улазом у храм. Срећемо их тако на фасади Богородичиног параклиса у Трескавцу и Богородичиних цркава у Сушици крај Скопља и у Малом Граду на Преспи.[21] Последњи

Сл. 7 Непрепознати мученик, северни зид

нама познати пример сликања српског владарског, или уопште ктиторског портрета, над улазом у храм налази се у Марковом манастиру,[22] да би потом, ова пракса у нашој средини била потпуно потиснута. Већ у споменицима моравске Србије, не само да нема трагова сликања владарског портрета "над прагом", било на фасадама или у припрати, већ је уопште обичај подизања владарских и ктиторских портрета у другу зону, као и њиховог везивања за програм фресака око улаза у

Сл 8 Свети Константин и света Јелена, западни зид

храм, представљао потпуно непознату појаву.[23] Уосталом, такав начин приказивања савременика није био у духу уметности неговане у српској средини крајем XIV и током XV века, као ни оне из доба обновљене Пећке патријаршије.

Поред особитог места приказивања владарског портрета или изгледа орната на њему, и неки други елементи тематског програма и иконографије пружају основу за нешто раније датовање палешких фресака од оног уобичајеног и одавно прихваћеног. Вреди најпре скренути пажњу на извесна решења унутар савим фрагментарно сачуваног програма. Тако су у најнижој зони

---

[19] Грозданов, Ђорнаков, op. cit., 88-92, сл. 1; С. Ђурић, op. cit., 345, сл. 1; Радујко, op. cit., 26-28, сл. 5; Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 280-282, сл. 19; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 81-87, сл. 23; На овом месту ваља поменути и портрете цара Душана и његовог сина Уроша изнад улаза у Свете арханђеле код Призрена, иако су они чинили део клесаног украса саме лунете (Поповић, op. cit., 28, сл. 3).

[20] И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 160, 164; Габелић, op. cit., 167-169, сл. 78.

[21] Ђорђевић, Зидно сликарство српске властеле, 166, 167, 177.

[22] Idem, *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*, in: *Кралот Марко во историјата и во традицијата*, Прилеп 1997, 299-307, сл. 1, црт. 1.

[23] Сматрамо неоправданим покушај Милана Радујка да портрете са северног зида припрате у Каленићу укључи у програм сликарства око улаза у наос (Радујко, op. cit., 30). Између Деизиса са источног зида каленићке припрате и портрета владара и ктитора може се успоставити само посредна програмска веза, али не и јасна иконографска. Положај тела деспота Стефана показује да је он био благо окренут ка западу и усмерен, попут чланова породице протовестијара Богдана, ка сада уништеној представи Христа у сегменту неба, као идејном средишту ктиторске композиције (cf. Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, 22).



Сл. 9 Успење Богородице, западни зид



Сл 10 Успење Богородице, детаљ

живописа из западног дела наоса и са западне фасаде Палежа представљене фигуре неколико светитеља, чија је појава утолико важнија што су у храму скромних димензија морале чинити знатан део првобитног светачког хора. За наше разматрање од посебног је значаја појава ликова двојице бесребрника - светог Козме и светог Дамјана - насликаних на јужној страни западног зида (сл. 5). У програмима храмова моравске Србије, у којима је био изразито наглашен култ светих ратника и монаха, представе светих лекара биле су по правилу потискиване из најниже зоне наоса. Чак и у пространијим храмовима, обележеним богатим тематским програмом, попут Раванице, Нове Павлице, Руденице, Каленића и Ресаве, представе светих врача добијају прилично неугледно место у другој зони живописа, најчешће у прозорским отворима,[24] да би у неким мањим црквама њихове представе биле потиснуте и у трећу зону.[25] Једино је култ светог Пантелејмона у ретким приликама добијао нешто већи значај, па усамљене представе овог бесребрника, издвојене од ликова других светих лекара, налазимо у првој зони сликарства Велућа и Копорина.[26] Потискивање представа светих лекара из најниже зоне живописа оставило је свога трага већ у задужбинама Мрњавчевића,[27] док је ситуација у тематским програмима српских цркава доба Немањића била потпуно другачија. И током владавине последње двојице легитимних владара из ове династије, краља и цара Душана, односно његовог сина Уроша, ликови светих лекара, превасходно светог Козме и светог Дамјана, готово обавезно добијају место у најнижој зони сликарства, без обзира на то да ли се ради о великим или малим храмовима, о ктиторијама суверена, црквених достојанственика или властеле.[28] Понекад се ликови светих Козме и Дамјана у тим црквама нађу као пандани представама светих владара Константина и Јелене на западном зиду наоса, што је управо био случај у Светом Николи у Палежу.

Мада су представе двеју светитељки - свете Неделље и једне непрепознате[29] - насликане на фасади (сл. 2), а не у унутрашњем простору палешког храма, њих ипак треба убројати у круг строго пробраних светих личности, јер је у најнижој зони наоса мале цркве могло бити приказано свега четрнаест ликова. Овај закључак има одређеног значаја за наше разматрање, пошто ће представе светих жена, које нису сликане у пару са неким светитељем, добијати место у приземној зони храмова моравске Србије само по изузетку.[30] Насупрот томе, у црквама српских владара, а поготово властеле из доба Немањића, ликови светитељки су веома често чиниле део тематског програма прве зоне.[31] Светачком збору из најниже зоне неког мањег храма осликаног у доба српског краљевства и царства приличила би и фигура мученика одевеног у племићко рухо, постављена на северни зид западног травеја Палежа (сл. 7).[32]

На сасвим неуобичајеном месту, у најнижој зони сликарства фасаде, јужио од улаза у палешку цркву, сачувала се представа Крштења Христовог (сл. 2). Илустровање једног од највећих хришћанских празника у најнижој зони фасадних фресака, могуће је објаснити само ако се уочи сличност која у појединим програмским елементима постоји између схеме живописа с источног зида припрате и са западне фасаде византијских цркава. Уз портрете "над прагом", уобичајене за програм фресака крај пролаза из припрате у иаос, на фасаду цркве Светог Николе у Палежу била је "истурена" и представа Крштења, сликана понекад у најнижој зони источног зида нартекса.[33] Таква позиција представе Бо-



Сл. 11 Успење Богородице, детаљ



Сл. 12 Успење Богородице, детаљ

[24] Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 28, 43 (где су чак и св. Кир и Јован представљени као мученици у медаљонима, без лекарских атрибута); idem, *Манасија, Цртежи фресака*, Београд 1983, V, 1; VII, 4 ; idem, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 24; idem, *Каленић*, стр. 9, 13, 17. У Руденици је свети Пантелејмон био ивсликан у другој зоии западне стране северозападног пиластра, а свети Козма и Двмјан у прозору јужне певнице (на основу теренских истраживања предузетих са проф. др И. М. Ђорђевићем и мр М. Марковнћем). Светитељски ликови из најниже зоне западиог дела цркве Ваведења Богородичиног у Доцу код Клине, који се у литератури датују у средину XIV века, односно у крај XIV или почетак XV столећа, а међу којима су била приказана и двојица светих врача, не могу нам послужити као меродавни показатељ у овом разматрању. Наиме, сви светитељски ликови и једна сцена, уведени су у недовршени програм првог слоја живописа Доца на осиову прилога различитих иаручилаца. Ти наручиоци истакли су своје учешће у избору и исликавању сваке засебне представе у кратким ктиторским натписима. (Cf. М. Ивановић, in: *Задужбине Косова*, 435; Г. Суботић, *Белешке из Доца*, Гласник ДКС 12 (Београд 1988), 54-59.

[25] У другој и трећој зони живописа на северној страни југоисточног пиластра Рамаће, сачувала су се изгледа попрсја тројице светих лекара (на основу теренских истраживања).

[26] В. Р. Петковић, *Манастир Велуће*, Старинар, н. с. 3-4 (Београд 1952/1953), 55; М. Радујко, *Манастир Копорин (архитектура, сликарство, историја)*, Београд 1995 (необјављен магистарски рад), 106, 109. У северозападном травеју Велућа, потпуно одвојена од светог Пантелејмоиа, био је изгледа приказан још неки од светих врача (на основу теренских истраживања предузетих са проф. др И. М. Ђорђевићем и мр М. Марковићем).

[27] Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 66-65; J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 96, 181.

[28] М. Марковић, *Појединачне фигуре у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 251; Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. 2. Црква св. Богородице - Матеич*, ГСНД 7-8 (Скопље 1930), стр. 118, сх. 1, бр. 205, 206, fig. 15, 16; сх. I, бр. 196; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 212, 222, сл. 103, 124, 137; Гроздвиов, *Охридско зидно сликарство*, 38-39, 49-50, 112, 143; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 131, 139, 142, 146, 149, 151, 155, 158, 163, 171, 174, 180, 181.

[29] Од представе ове друге свете жеие, иезабележене у досадашњим описима фресака у Палежу, иекада се разазнавао само фрагмент леве руке, с бисерјем украшеиим манжетнамв. Тај детаљ, јасио видљив иа старој фотографији из Народног музеја у Београду бр. 3286 (cf. Станић, *Зидно сликарство у околини Студенице*, сл. 11), сведочи да је у питању била иека светитељка владарског или властеоског порекла.

[30] У најнижој зони храмова моравске Србије свете жеие су сликане само у Велућу (једино света Мариниа у припрати, коју Петковић, *Манастир Велуће*, 52, сл. 19, погрешно идентификује као свету Петку) и у Рамаћи (Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 Београд 1968, 157-159).

[31] Укажимо овде само на задужбине српске властеле, јер су оне по томе карактеристичне: Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 131, 136, 139, 142, 146, 149, 162, 164, 168, 177, 180.

[32] Представа овог мучеиика, с крстом у десници и с левом руком испруженом у молитви, није забележеиа у попису фресака који је дала Б. Павић-Баста, док Р. Станић објављује фотографију представе, али сматра да су то остаци ликова двојице светитеља (Станић, *Зидно сликарство у околини Студенице*, сл. 7). О програмском месту те сада изгубљене фигуре сведочи фотографија са старе плоче (иаша сл. 8), иа којој су, при десној ивици, видљиви делови мученикове десие руке и плашта.

[33] Као примери припрата иа чијем су источном зиду у другој зони били сликани портрети, а у иајнижем појасу фресака Крштење,

Сл. 13 Христос Агнец из Литургијске службе отаца цркве, олтарска апсида

гојављења у припрати посведочена је одређеним бројем примера из неких византијских покрајина, међу које спада и Македонија.[34] Спуштањем Крштења у најнижу зону припрате успостављана је символичка и функционална веза ове сцене и камене посуде за чување освећене воде, смештене обично у тај део храма. У сачуваним српским црквама пракса померања представе Богојављења у приземну зону оставила је трага у два наврата - у припратама Хиландара и Леснова - дакле у примерима из прве половине и средине XIV века,[35] док је у храмовима моравске Србије, колико знамо, била потпуно непозната.

Попут програмских разматрања ни проучавање иконографије палешких фресака не пружа никакву озбиљнију основу за датовање овог споменика у крај XIV или почетак XV века. Напротив, оно такође наводи на помисао да су фреске у Палежу морале настати знатно раније. Крштење Христово је обележено сасвим архаичним иконографским решењем примењиваним у многим споменицима још од средњовизантијског периода и једино облик зрака Светог Духа указује, донекле, да је ова сцена настала у доба Палеолога (сл. 2). Нешто више "палеологовских" новина садржи представа Успења Бо-

могу се навеси нартекси Светог Николе "ту Касници" у Костуру и Хиландара (cf. Пелеканидис, Хацидакис, Καστοριά, 52; Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, 254). Понекад су и арханђели "филакси", односно старозаветне сцене и Страшни суд добијали место на фасадама малих храмова, јер су обично приказивани у припратама развијенијих црквених грађевина.

[34] Већи број примера наводе: N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta*, Thessalonique 1976, 59; C. Jolivet-Lévy, *Les programmes iconographiques* ... *Nouvelles Recherches*, in: *Con-*

городичиног са западног зида Палежа (сл. 9-12), но све те новине јављају се у византијској уметности знатно пре последње четвртине XIV века. Један подробнији и коректније сачињен досије од оног који је понудила Б. Павић-Баста,[36] могао би лако да покаже како су и појава посуде с жаром пред Богородичиним одром и груписање апостола над одром, исто као и појава јерусалимских жена у првом плану сцене, били присутни на многобројним приказима Успења настајалим у периоду од краја XIII до краја XIV века,[37] а да их у ретким сачуваним представама из споменика моравске Србије уопште нема.[38] Са друге стране, померање Христове фигуре из средишта композиције, било је у Палежу последица околности што се тачно изнад Богородичиног одра налазио прозорски отвор, који је са запада доводио светлост у цркву. Стога је сасвим јасно да измењеном Христовом месту у сцени не треба придавати посебан значај.[39] Најзад, када су иконографске особености у питању, чини нам се нарочито речитим избор и изглед инсигнија на палешкој представи светог Константина и свете Јелене (сл. 8, 14). У науци је већ истакнуто да њихове инсигније доследно одражавају традиције из доба Немањића,[40] али се може приметити како су облик високог и готово лоптастог царевог камелавкиона и издужене, у горњем делу нагло проширене царичине круне с полигоналним отвором на врху карактристични баш за владарске инсигније из доба краља и цара Душана.[41] На

[35] М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, 232, 238; Габелић, *Манастир Лесново*, 181-182.

[36] Ова ауторка, рецимо, за представе Успења из Светог Никите код Чучера и светогорског Протатона, на којима налази аналогије за палешку сцену, прихвата датовање у XV век, односно 1540. годину (Павић-Баста, op. cit., 210), мада је несумњиво да су оне настале у првој четвртини XIV века.

[37] Засебно или сви заједно, наведени иконографски елементи срећу се и у следећим примерима: G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie*, III, Paris 1962, Pl. 12/3, 45/3, 46/4; G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, *Les peintures*, Paris 1927, Pl. 30/1-2, 78/1; П. Миљковић-Пепек, *Икона Успење Богородице из цркве св. Николе-Герокомија у Охриду*, ЗРВИ 5 (1958), 131-135; С. Пелеканидис, *Καλλιέργις όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Атина 1973, 70-73, 137, πίν. 40-53; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, сл. 12, сх. 17; М. Ђоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, Старинар, н. с. I (Београд 1950), стр. 62-63; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 92, 93, 122; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 105, 115, 195, 203; G. Millet, T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie*, IV, Paris 1969, fig. 134, 193; С. Пелеканидис, *Καστοριά. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Солун 1953, πίν. 143a, 150a, 159a.

[38] Живковић, *Раваница*, 36-37; idem, *Нова Павлица*, 32; idem, *Каленић*, стр. 16; idem, *Ресава*, VII, 1; Кнежевић, op. cit., 135, ск. 2.в. Поменути иконографски елементи углавном се губе и из представа Успења у охридском зидном сликарству XV века (cf. Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, црт. 17, 35, 44, 71, 80).

[39] Иако уочава прави узрок померања Христове фигуре у сцени Успења, Б. Павић-Баста истовремено жели да у "новој" Спаситељевој позицији препозна утицај Запада (Павић-Баста, op. cit., 210). Као старији пример измештања Христове фигуре у композицији Успења, због ниско постављеног прозорског отвора, може се навести онај из Богородице Љевишке (cf. Панић, Бабић, op. cit., сл. 12, сх. 17).

[40] Павић-Баста, op. cit.,208, 209.

[41] По својем облику и украсу круна свете царице у Палежу је најсличнија круни Душанове жене Јелене на портрету у Светом Николи Болничком и Белој цркви Каранској, а затим и крунама Стефана Дечанског и његове ћерке Јелене у највишој зони дечанске Лозе Немањића. Куполна круна цара Константина највише наликује Душановим крунама у Матеичу, Љуботену, Кучевишту и на илустрацији 12 кондака Богородичиног акатиста у Дечанима. Cf. Радојчић, *Портрети*, сл. 38, 44, 45, 46, 48, 72; М. Благојевић, *Србија у*

време овог владара упућује, мада мање одређено, и изглед изразитих, бисерјем богато искићених обоца на представама свете Јелене и свете Недеље (сл. 3, 14). Занимљиво је приметити да се такве или сличне обоце готово редовно јављају на портретима српских владарки из XIV века,[42] а да на представама светитељки "царског рода" оне нису биле обавезна појава. Међутим, док обоце доста често красе ликове светих жена у српском и византијском живопису прве, друге и треће четвртине XIV столећа,[43] на представама свете Јелене, свете Недеље или других светитељки у моравском сликарству и сликарству осталих православних земаља с краја XIV и из XV века великих кружних обоца изгледа да уопште нема.[44]

У зидном сликарству Палежа присутан је, дакле, читав низ програмских и иконографских детаља уобичајених или чак особених за српску уметност од краја друге до краја седме деценије XIV века, а да се, истовремено, не јавља ни један који би јасније указивао на везе са сликарством у држави кнеза Лазара и његових наследника. Сигурни смо због тога да је у свим тим детаљима неоправдано видети пуки архаизам, односно заосталу локалну традицију, парадоксално преживелу унутар једног веома однегованог и уметнички живог ликовног израза. Ово утолико пре што обележја уметности из доба Немањића, заправо од времена краља Милутина до смрти цара Уроша, прожимају сасвим различите аспекте програмског и иконографског устројства палешког сликарског ансамбла, задирући како у државно-идеолошку, тако и у чисто религиозну сферу садржаја слике. Пажљиво одмеравање тих елемената показује да

сл. на стр. 145, 147. Када је у питању облик круна баш на представама светих Константина и Јелене, онда се као блиска аналогија палешким примерима могу навести венци светог царског пара у Малим светим врачима у Охриду (за не баш најбољу фотографију ове представе cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 30).

[42] Радојчић, *Портрети*, сл. 25, 27, 38, 40, 41, 42-43, 44, 45-46, 55, 73; Благојевић, op. cit., сл. на стр. 175; *Задужбине Косова*, сл. на стр. 109, 143. За ретке сачуване примере приказивања обоца на портретима осталих владарки византијског света из доба Палеолога v. Spatharakis, op. cit., fig. 136, 138, 139.

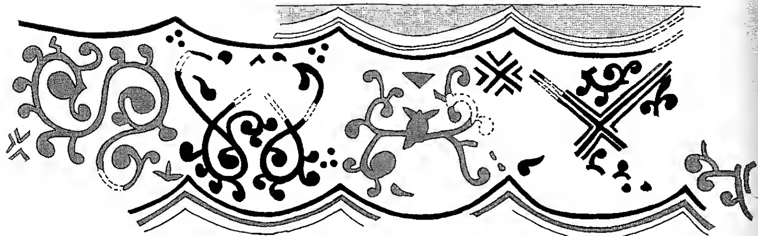
[43] Cf. рецимо J. Радовановић, *Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену*, ЗЛУМС 15 (Нови Сад 1979), 116, сл. 3-5, 7, црт. 1-2; *Задужбине Косова*, сл. на стр. 36, 49; В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, Таб. CXL, CXLV; Б. Живковић, *Откривање живописа у цркви Св. Николе у Градцу*, Саопштења 10 (Београд 1974), црт. 3; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 30, 108; В. J. Ђурић, *Мали Грод - Свети Атанасије у Костуру - Борје*, Зограф 6 (Београд 1975), сл. 10. Из 1376-77. године потиче, колико ми знамо, последњи пример сликања обоца на представама светитељки у српском средњовековном сликарству (v. Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11, Београд 1980, сл. 9).

[44] Живковић, *Нова Павлица*, 34, 35; idem, *Каленић*, стр. 16; Кнежевић, op. cit., ск. 2б, 2в, сл. 14, 15; Prolović, op. cit., Abb. 87; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 179; Г. Суботић, *Пећинска црквица Арханђела Михаила код Струге*, ЗФФ 8/1 (Београд 1964), црт. 4; G. Millet, D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936, Pl. XXV, III; Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, сх. 2, 7, 8, 9, сл. 41; idem, *Охридска сликарска школа*, црт. 33, 34, 35, 50, 69, 71, 78, 79, 80, 114, 115, сл. 57, 100; *Kunst der Ostkirche. Ikonen, Handschriften, Kultgeräte*, Wien 1977, Nr. 53, 59, Abb. 15, 48; *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, ed. D. Buckton, London 1994, 131, no. 140; Г. и М. Сотириу, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, 1 Атина 1956, fig. 170; Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, сл. 15; М. Ковачев, *Драгалевскиятъ манастиръ Св. Богородица Витошка и неговите старини*, София 1940, обр. 92, 93; T. Archontopoulos, *The Iconographic Cycle of Agia Aikaterini in the Medieval City of Rhodes*, 'Αρχαιολογικό Δελτίο 41 (1986), Атина 1991, Pls. 22, 24, 26; Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 25; S. Gabelić, *St. Kyriaki in Wallpainting of Cyprus*, Archaeologia Cypria 1

Сл. 14 Света Јелена, цртеж детаља

њихов највећи број као и најубедљивије паралеле повезују зидне слике у Палежу с живописом из периода власти краља и цара Душана, односно његовог сина и наследника Уроша. Чини нам се како све то дозвољава да се палешке фреске нешто одређеније датују у период између 1331. и 1371. године. Оштећеност портрета, који су некада без сумње заузимали читаву другу зону сликарства на фасади, не допушта нам, нажалост, да с већом прецизношћу сасвим поуздано одредимо време настанка фресака. Ипак, изглед владарског орната, а затим место сликања портрета српског суверена и чињеница да је крај њега, на северној страни фасаде, морала бити приказана бар још једна личност владарске породице, наводе на помисао да је живопис у Палежу настао вероватније у време цара Душана него у време цара Уроша. Два сачувана портрета Душановог наследника из средине шездесетих година, прилично уверљиво сведоче да последњи српски цар у задужбинама поданика, који су бар формално признавали његову врховну власт, није сликан у друштву супруге и да је на себи носио сакос без икаквих нашивака на бедрима.[45]

[45] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 123, црт. 30; Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи*, 39-51, сл. 1-3 (с тим што нам се ауторкино тумачење преправки портрета и предлог новог датовања сликарства у Псачи не чине убедљивим). У неким другим случајевима, рецимо у Земену, Сушици или Малом Граду, био је изостављен и портрет самог српског цара. Иначе, цар Урош се оженио 1360. године, по свему судећи Анчом (Анком), кћерком влашког војводе Александра Басарабе (К. Јиречек, *Српски цар Урош, краљ Вукашин и Дубровчани*, Зборник Константина Јиречека, I, Београд 1959, 257; С. Ћирковић, *Краљ у Душановом законику*, ЗРВИ 33 (1994), 158). По мишљењу Илариона Руварца, изгледа оправданом, не би требало веровати Мавру Орбину да је српски цар касније за жену узимао ћерку Војислава Војиновића (И. Руварац, *Краљице и царице српске*, in: *Зборник Илариона Руварца*.



Сл. 15 Сокл, јужни и западни зид, цртеж с делимичном реконструкцијом

Са друге стране, краљ Душан је понекад био приказиван само са својом супругом - рецимо у Кучевишту - или само са сином Урошем - у цркви Светог Димитрија у Пећи и над улазом у Свете арханђеле код Призрена. Позната су нам, такође, бар два примера раздвајања портрета три члана Душанове породице лево и десно од улаза, у другој зони живописа (Полошко и Григоријева галерија у Светој Софији Охридској).[46] Пример из Свете Софије у Охриду посебно је занимљив, јер су се северно од улаза нашли портрети два представника царске породице, а на јужној страни се сачувао фрагмент фигуре њеног трећег члана, насликаног вероватно испред фигуре актуелног охридског архиепископа. У Палежу улаз у цркву није постављен на средини западне фасаде, тако да је њена јужна страна нешто шира. Стога су на поменутој страни прочеља храма, осим портрета трећег члана владарске породице, могле бити насликане још две фигуре, највероватније ликови ктитора.[47] Не треба, најзад, искључити ни могућност да су се на северном делу фасаде некада налазили ликови три члана владарске породице, нарочито ако се зна да је представа владареве супруге, као и представа престолонаследника, у српском сликарству из средине XIV века могла бити знатно умањена у односу на портрет самог суверена.[48] Читаву јужну страну фасаде заузимали би у том случају ликови ктитора и његових ближњих. Оваква реконструкција портретног низа над улазом у палешку цркву, без обзира на поменуте варијанте, за последицу има датовање живописа у доба краља, или још вероватније цара Душана, чему иду у прилог резултати иконографске анализе, а не противе се ликовне особености фресака.

Као пресудни, ако не искључнви крнтеријум за датовање живопнса цркве Светог Ннколе у Палежу у крај XIV и почетак XV века, узнмане су управо његове "стилске" одлике. При томе, успостављање хронолошке везе палешких фресака са споменицима нз доба кнеза Лазара и наследника му Стефана ннкада није било образложено кроз праву формалну анализу и поткрепљено било каквим аналогијама. Пажљиво посматрање остатака фресака у Палежу, затим фрагмената пренетих у Народни музеј у Београду н старих фотографија, може лако да покаже како у том смислу простор за изналажење уверљивих аргумената једноставно није ни постојао. Палешко сликарство се по својим ликовним особеностима прилично разликује од фресака сачуваних на зидовима моравских цркава. Начин финог моделовања инкарната с одмерением, али упечатљивим светлосним нагласцима (сл. 1, 8, 10-12), јасно дефиннсан волумен (сл. 13), једра пуноћа па и извесна тежина драперија (сл. 7, 9, 11), динамични односи светла и сенкн (сл. 1, 7, 11, 13) као и топлина колористичких хармонија илн типологија физиономија у Палежу (сл. 1, 5-6, 12) знатно су ближи вредностима сликарства у јужним деловнма српске државе средином XIV века. Сликар палешке цркве морао је бар посредно бити у додиру с оним уметничким токовима који су водили од фресака Малих светих врача у Охриду до остварења тзв. првог сликара Марковог манастира.[49] Његова уметност нешто је присније повезана с извориштем но с крајњим резултатима поменутих сликарских трагања у Македонији, иако се кроз понешто издужене пропорције појединих фигура у Палежу и сасвим благу стилизацију већ наслућују будућа решења (сл. 5, 11). Јасно је, ипак, да палешки сликар није био непосредно укључен у рад познатих охридских радионица. Од њих га удаљавају, између осталог, пажљивија и поступнија моделација, утишанија атмосфера слике и израженији смисао за монументално, као и обичај цртања особитих, "антички" правилних носева с рачвастим кореном. Уз то, типологија светитељских физиономија, а донекле и начин дочаравања пластике лнкова

Одабрани историјски радови, I, Београд 1934, 28- 30). За другачије тумачење извора од Руварчевог v. Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1989, 72 -73.

[46] Грозданов, Ђорнаков, op. cit., 88-92, сл. 1; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 81-87, црт. 23.

[47] Старији пример придруживања ктиторског портрета представама владара насликаним над улазом у храм, и то такође на фасади, пружа Курбиново (Grozdanov - D. Bardžieva, op. cit., 72-73, 74-80).

[48] Cf. рецимо: Радојчић, *Портрети*, сл. 42, 44, 73. На претпоставку да су на северној страни фасаде у Палежу могла бити насликана три члана владарске породице, наводи и то што је портрет владара сасвим приближен ивици лунете. Треба имати на уму да у време цара Душана растојање између фигура представника владарског дома није морало бити подједнако одмерено (cf. ibidem, сл. 38, 40, 47-48).

[49] В. J. Ђурић, *Марков манастир - Охрид*, ЗЛУМС 8 (Нови Сад 1972), сл. 3, 9, 11, 14, 15, 20, 27, 29; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 29-33, 132-134; Millet, Velmans, op. cit., fig. 141-146, 163, 185, 188-190.

откривају одређене сличности сликарства у Палежу са живописом у неким другим уметничким средиштима западне Македоније, са споменицима попут Трескавца или цркве Светог Николе Дзодза у Костуру.[50] Стилски трансформисани, светитељски типови из поменутих цркава наставиће да живе и на нешто млађим фрескама, рецимо оним у храму Светог Ђорђа ту Вуну, такође у Костуру.[51] У појединим елементима стваралаштво палешког сликара није много далеко ни од схватања и техничких поступака мајстора који је радио представе пророка на западном луку Светих апостола у Пећи, али је знатно смиреније у изразу и суздржаније.[52]

Можда би особене палешке фреске, због њихових програмских, иконографских и стилских одлика, било најоправданије датовати негде у прву половину шесте деценије XIV века. Богат репертоар орнамената насликаних на завесицама које су вероватно опасивале читаву зону сокла цркве у Палежу не може нам, разумљиво је, помоћи да оснажимо овако уско одређење времена настанка живописа (сл. 15-16). Но, известан број прилично блиских аналогија које тим орнаментима могу да се пронађу у споменицима прве половине и средине XIV столећа потврђује бар исправност ширег временског лоцирања фресака у доба власти последњих Немањића над Рашком земљом (1331-1371).[53] Озбиљно хронолошко несугласје резултати нашег разматрања показују једино у односу на датовање архитектуре палешког храма у крај XIV или почетак XV века, подржано од једног броја истраживача.[54] Такво датовање, које је умногоме произашло из схватања да фреске на зидовима цркве у Палежу припадају уметности моравске Србије,[55] није, међутим, заснивано на неким стилски јасније одређеним елементима саме архитектуре. Не чуди, стога, што се у новије време све чешће јављају и мишљења да је црква могла бити саграђена у другој половини, односно почетком XIV века, или чак у XIII столећу.[56] Ако би се наше датовање палешког живописа

[50] Cf. П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, сл. 160 (трећи монах слева у доњем реду), 162-163 са нашом сл. 1; ibidem, сл. 144 са иашом сл. 8; ibidem сл. 162 са нашом сл. 6. Cf. такође Е. Н. Цигаридас, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Солуи 1999, εικ. 154, 159, 164, 165 са нашом сл. 6; ibidem, εικ. 150 са нашом сл. 13; ibidem, εικ 151, 157, 166, са нашом сл. 12; ibidem, εικ. 162-163 са иашом сл. 1.

[51] Cf. Цигаридас, op. cit., εικ. 132-133, 144, 146 са нашом сл. 6; ibidem, εικ. 127, 139, са нашом сл. 12.

[52] Ђурић, Ћирковић, Кораћ, op. cit., сл. 133, 134. Пећког и палешког сликара повезују, у извесној мери, начин моделовања инкарната и иаглашавања сенки на подочњацима, као и поступак исцртавања власн (cf. наше сл. 1 и 12).

[53] Millet, Frolow, op. cit, Pl. 119/5; Лю. Прашков, *Хреловата Кула*, София 1973, рис. 41-42, 84-88); Б. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987; idem, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, III, VII, VIII, IX; idem, *Откривање живописа у цркви Св. Николе у Градцу*, сл. 1, црт. 1-3; С. Кесић-Ристић, *Црква Светог Јована у Савову*, Гласник ДКС 19 (Београд 1995), сл. 1.

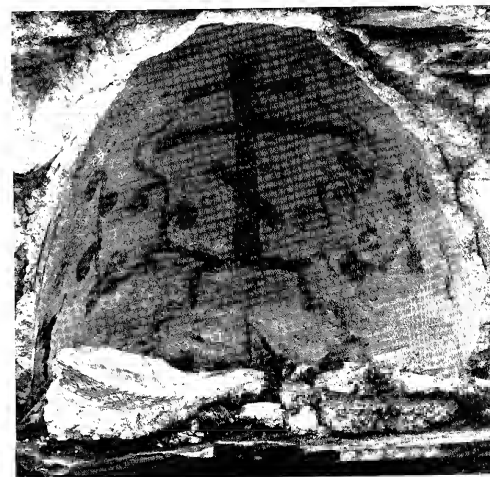
[54] Б. Вуловнћ, *Палеж*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, III, 623; Бабић-Ђорђевић, in: *Историја српског народа*, II, 181; Е. Радуловић, *Скупина моравских споменика без бочних конхи*, Крушевачки зборник 4 (Крушевац 1988/89), 63; В. Ристић, *Моравска архитектура*, Крушевац 1996, стр. 195, 224-225.

[55] То уочава и Станнћ, *Споменици градитељства*, 260.

[56] Павић-Баста, op. cit, 206; Станић, *Споменици градитељства*, 260; *Чувари баштине. 50 година рада Републичког завода за заштиту споменика културе*, Београд 1997, стр. 48; Кеснћ-Ристић, *Палеж*, 401.



Сл. 16 Сокл, северни део западног зида, цртеж-реконструкција на основу фотографије из 1949. г. (Републички завод за заштиту споменика, Београд)



Сл. 17 Разлистали Голготски крст, ниша на северној страни апсиде

показало прихватљивим, онда би и настанак саме грађевине, невелике, вероватно властеоске задужбине, ваљало хронолошки лоцирати у другу четвртину или саму средину XIV века. У прилог таквом датовању говоре и архитектонске аналогије које је Б. Павић-Баста пронашла палешкој цркви, а које потичу управо из прве половине или средине поменутог столећа.[57] Неке убедљивије параметре за одређивање времена подизања храма пружиће, можда, тек темељна археолошка истраживања локалитета у Палежу.

[57] Павић-Баста, op. cit, 205-206.

On the Time of the Creation of Wall-Paintings in Palež

Dragan Vojvodić

In the village of Palež, not far from the monastery of Studenica, the small church of St Nicholas survives with remains of frescoes. Some of them were transferred to the National Museum in Belgrade in 1949. Older scholarship usually dated the paintings in the church of Palež, without reliable arguments, to the end of the 14th or the beginning of the 15th century. A careful scrutiny of the extant fragments of paintings, and old photographs from the National Museum in Belgrade, point to the conclusion that the aforementioned frescoes must have been painted in an earlier period. Attention should be focused on the remains of the ruler's portrait in the second zone of the fresco-paintings on the façade (ill. 2-4). The general placement of this portrait – in the second zone, above the entrance to the church – as well as the appearance of the insignia, primarily a cross with regular arms sawn on the lateral side of the ruler's sakkos, are in accordance with the spirit of Serbian art from the end of the second until the end of the seventh decade of the 14th century, and completely out of the tradition of the painting of Morava Serbia. The appearance of representations of the holy healers (ill. 5) and the holy women (ill. 2) in the lowest zone of the very reduced programme in Palež, as well as the representation of Baptism in the low register of the frescoes on the façade (ill. 2) are unusual for the art from the epoch of Prince Lazar and his heir Stefan. On the other hand, the iconographic analysis of Christological scenes, and the attire and insignia of St Kyriake, or Sts Constantine and Helen (ills. 3, 8, 14), indicate that the frescoes from Palež were most probably created during the reign of the last two legitimate rulers of the Nemanjić dynasty – King or Emperor Dušan and the Emperor Uroš (1331-1371). On the basis of the fact that remains of another figure were formerly placed next to the extant fragments of the ruler's portrait (ills. 3-4), which is attested by an old photograph, it is reasonable to assume that the church in Palež was painted at the time of the Emperor Dušan, as to our knowledge his heir was not painted in the company of his wife in endowments of his subjects. In all probability, this painting came into existence sometime in the first half of the sixth decade of the 14th century. Such a dating is supported by the style of the frescoes from Palež. The manner of refined modelling of the incarnate by means of balanced, but conspicuous light emphases (ills. 1, 8, 10-12), clearly defined volumes (ill. 13), the solid fullness and even a certain heaviness of draperies (ills. 7, 9, 11), dynamic relations of light and shadows (ills. 1, 7, 11, 13), as well as warm harmonies of colours or the typology of physiognomies in Palež (ills.1, 5-6, 12) are close to the values of painting in southern parts of the Serbian state in the middle of the 14th century. The painter of the church in Palež must have been in touch, at least indirectly, with those artistic trends leading from the frescoes of the Holy Anargyroi in Ohrid to the achievements of the so-called first painter of Marko's monastery. Its art is more closely associated with the source than with the results of the aforementioned painting search in Macedonia, although a somewhat elongated figures in Palež and a very mild stylization (ills. 5, 11) indicate future patterns. Nevertheless, it is clear that the Palež painter was not directly included in the work of known Ohrid workshops. Among other things, his work is distinguished from theirs by a more careful and gradual modelling, the calmer atmosphere of the painting and a more conspicuous sense of monumental, as well as the custom of drawing specific, "classical" regular noses with a forked root. The typology of physiognomies of saints in Palež, and to a degree the manner of depicting their volumes (ills. 1, 5-6, 8, 12-13) display certain similarities to images in some other monuments, especially those in western Macedonia, such as Treskavac or the church of Agios Nikolaos tou Tzotza in Kastoria. Somewhat transformed in terms of style, these types of saints were to continue their lives in frescoes of a later date, such as those in the church of St George tou Vounou, also in Kastoria. In some elements, the creation of the painter from Palež is not far removed from the views of the master who painted images on the west arch of the Holy Apostles in Peć, but it is calmer regarding expression and more restrained. If our dating of the Palež frescoes proves to be trustworthy, then the construction of the edifice, a small endowment, probably of a feudal lord, ought to be chronologically located to the second quarter of the middle of the 14th century.

"Маркова црква" над реком Бабуном у близини Велеса

Иван М. Ђорђевић – Миодраг Марковић

UDK 75.052.033.2.046.3(497.17)"13":726.54.033.2(497.17)

In this paper, the architecture and fresco decoration of the cave church on the Babuna river, near Veles, were reconstructed on the basis of descriptions and one photograph made by geographer Stevan Simić in 1922, and based on material preserved in situ. Certain iconographic and stylistic features of wall paintings lead authors of the paper to conclude that this church, which according to tradition was founded by Emperor Dušan or King Marko, was painted in the first decades of the second half of the fourteenth century.

У једној од бројних пећина клисуре Пешти, чије се стрме и стеновите стране уздижу над реком Бабуном неколико километара узводно од њеног ушћа у Вардар, близу велешких села Црквино и Ораховец, налазе се остаци једнобродне црквице, у народу познате као "Маркова црква" (сл. 1-2). Иако је та црква почетком двадесетог века била очувана у приличној мери, од ње данас постоје само најнижи делови зидова, али и они убрзано пропадају јер нису адекватно заштићени (сл. 4). Таквом стању допринела је, између осталог, недовољна пажња која јој је била посвећена у научној литератури. У ствари, до сада је о "Марковој цркви" опширније писао једино Стеван Симић, по струци географ, који је у два наврата саопштио основне податке о њеној архитектури и живопису. Најпре је то учинио 1922. године у београдском недељном листу "Весник", а одмах затим и у малој монографији посвећеној велешком манастиру Светог Димитрија.[1] После њега су о цркви писали још само Владимир Р. Петковић и Стојан Христов, али њихови кратки текстови нису могли допринети бољем познавању споменика, будући да је он у међувремену још више страдао.[2] За историјско-уметничка истраживања нису од велике користи ни узгредни помени "Маркове цркве" у забелешкама путописаца, етнолога, географа и геолога који су обилазили околину Велеса. Овде ћемо посебно указати само на најстарији од тих помена: немачки путописац Јохан Георг фон Хан прошао је 1863.



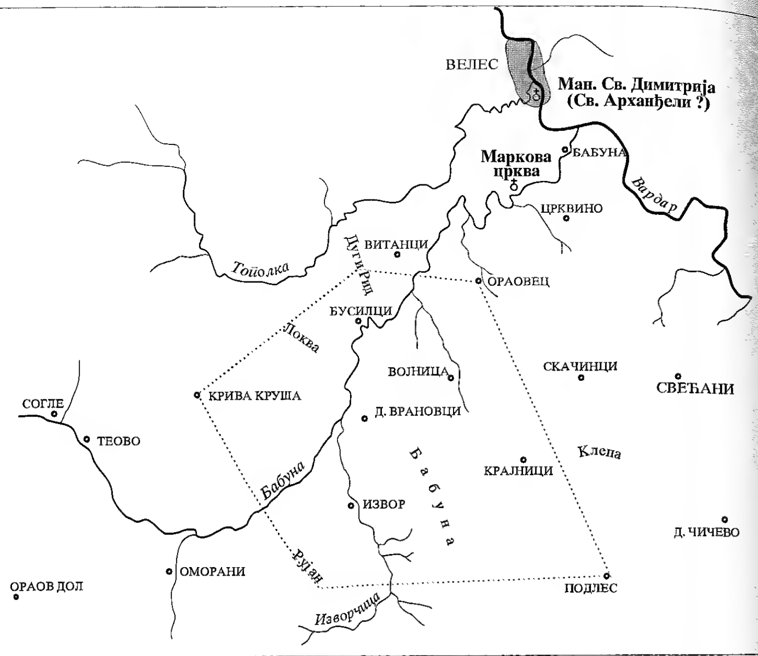
Сл. 1 Стеновити предео над реком Бабуном са пећинама-испосницама



Сл. 2 Улаз у пећину са "Марковом црквом"

[1] С. Симић, *Велешке старине. Маркова испосница*, Весник. Недељни црквено-политички и друштвени лист, Београд 15. XII 1922 (год. III, бр. 8), 2-3; idem, *Велешки манастир Светога Димитрија*, Скопље 1923, 22-26. Стеван Симић (1882-1960) био је од маја 1922. до септембра 1924. године професор и директор гимназије у Велесу. Родом из Кратова, завршио је Филозофски факултет у Београду 1906. године. За ове и друге податке о Симићевом животу и деловању v. његове необјављене аутобиографске белешке које се чувају у Архиву САНУ под бр. 14181.

[2] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 12, 183; С. Христов, *Православни светилишта во титововелешкиот крај*, Титов Велес 1987, 61-64.



Сл. 3 Међе катуна Пинушинци, према повељи манастира Светих Арханђела код Призрена (цртеж Гордана Толић)

године долином реке Бабуне и видео "улаз у једну малу цркву, исечену у стени" и у њој "светитељске слике".[3]

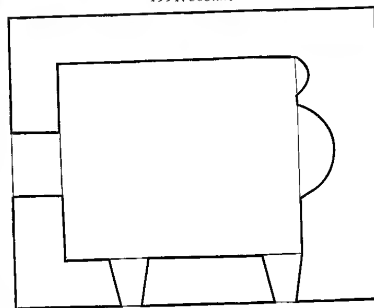
О историји "Маркове цркве" мало шта може да буде написано јер је средњовековни извори уопште не помињу. У локалној традицији постоје две приче о њеном оснивању. По једној, цркву је саградио цар Душан, по другој, у пећини су од давнина боравили испосници, а цркву је касније сазидао краљ Марко.[4] Отуда потиче њено данашње име. Изгледа да би понешто у овим легендама могло да буде веродостојно пошто постоје различити подаци који потврђују да су у Велесу и његовој околини одавно живели монаси. Тако се, на пример, у најстаријој познатој редакцији житија светог Јоакима Осоговског, датованој у XIII столеће, помиње Арсеније "**чрьньць ѡт(ь) велеса град(а)**".[5] Значајне податке пружају и археолошки извори. У жупи Клепа, која обухвата сва насеља око доњег тока Бабуне, од ушћа њеног притоке Изворчице, укључујући и клисуру Пешти, нађен је велики број старих црквишта и манастиришта,[6] а сачуване су и неке средњовековне грађевине. Најзначајнија је црква Светог Константина код села Свећана, где постоји више слојева живописа, који се датују од X-XI до XIV века.[7] И у доба српске власти у Велесу (1330-1395) наставља се градитељска активност. Тада настаје неколико цркава које су још увек сачуване или су познате само из извора (Свети Арханђели, Свети Никола, Свети Јован, итд.).[8] Из истог времена потичу и први помени више топонима у области реке Бабуне. Тако повеље краља Душана, издате манастиру Трескавцу, помињу Оморане, Теово, Присадски пут, Рујан, Мокренску међу, Карпас, Бистрички синор, Љуту, Орехов дол, стас у Богомили, Согле.[9] У овом погледу још је важнија Душанова повеља манастиру Светих Арханђела у Призрену, издата око 1348. године,[10] јер се у њој помињу нека места која су сасвим близу клисуре Пешти и "Маркове цркве". Наиме, царској задужбини је у велешкој области, осим цркве Светих Арханђела у Велесу, додељен и катун Пинушинци, међу чијим се међама, које су граничиле са имањима Трескавца, помиње и село Ораховац, у близини реке Бабуне.[11] Овде је важно нагласити да управо помен тог села помаже да се прецизно одреди положај поменутог катуна (сл. 3), који је до сада нетачно био довођен у везу са Ораховцем на Косову.[12] Катун се, у ствари, налазио у области Велеса, о чему сведоче и неки други топоними којим су означене његове међе: **а се мегіа пиноушинцемь и ѕабѣлоу: на кривоу кроушоу, на роукнь, на мраморь, на подлескь на гроудиноу, на ораховць оу бабоуноу на дльгии дѣль на нькʼвіце.**[13]

"Маркова црква" не припада раширеном типу испосница насталих адаптацијом унутрашњих облика пећине потребама богослужења. Реч је о цркви сазиданој унутар пећине.[14] У ствари, била је то веома једноставна правоугаона грађевина, дуга приближно 4,4 m, а широка 3,14 m. На источној страни имала је апсиду, изнутра полукружну и утопљену у раван зида. Једна плитка ниша обављала је функцију протезиса. Улаз се налазио на западној страни (сл. 5). Судећи по Симићевој фотографији и остацима јужног зида, црква је била засведена полуобличастим сводом, који је одавно срушен.[15] Кровни покривач можда уопште није имала пошто се налазила унутар пећине. Зидана је притесаним каменом и имала је сразмерно дебеле зидове (око 78 cm). Они су данас у веома лошем стању, а нарочито су страдали западни и источни зид, од којих су преостали само најнижи делови. Северни зид је такође веома оштећен, док је јужни зид, који је са спољне стране морао да буде знатни виши због специфичне конфигурације улаза у пећину (сл. 2), понегде очуван и до висине од два метра. На њему су била два прозора, висока око 70 cm. Сама пећина је, иначе, веома пространа и има низ удубљења која су могла бити погодна за становање испосника.

И поред знатне оштећености цркве, програм њеног живописа у великој мери могуће је реконструисати, највише захваљујући описима и једној фотографији Стевана Симића (сл. 6). Симић је 1922. године затекао скоро сасвим сачуван источни зид, као и добар део најниже зоне северног и јужног зида.[16] У конхи апсиде налазило се данас сасвим



Сл. 4 "Маркова црква", стање из септембра 1991. године



Сл. 5 "Маркова црква", основа (цртеж Гордана Толић)

[3] J. Г. Хан, *Путовање кроз поречину Дрима и Вардара* (прев. М. Н. Илић), Београд 1876, 243-244. За касније помене v. В. С. Радовановић, *Тиквеш и Рајец. Антропогеорафска испитивања*, Српски етнографски зборник XXIX, Београд 1924 (Насеља и порекло становништва, књ. 17), 177, 474; Д. Манаковиќ – Т. Андоновски, *Подземните карстни облици во долината на Бабуна како атрактивни туристички мотиви и нивната заштита*, Географско друштво на СР Македонија, Посебно издание, кн. 2, Скопје 1976, 65; J. F. Trifunoski, *Oblast Babune i Topolke*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slovena 47 (Zagreb 1977), 193.

[5] С. Новаковић, *Прилози к историји српске књижевности*, Гласник СУД 22 (1867), 263; Й. Иванов, *Български старини изъ Македония*, София 1931², 417; *Стара българска литература*, т. 4: *Житиеписни творби*, ред. К. Иванова, София 1986, 187, 570, 574.

[6] Радовановић, *Тиквеш и Рајец*, 459-474; Trifunoski, *Oblast Babune i Topolke*, 145, 192 sq.

[7] П. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Св. Константин од село Свеќани*, Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски (Скопје - Штип, мај 1969), кн. 1, Скопје 1970, 149-161, сл. 1-10.

[8] Симић, *Велешки манастир*, passim; Ђ. Бошковић, *Белешке са путовања*, Старинар, сер. 3, књ. 7 (1932), 103-105, сл. 26-27; Петковић, *Преглед*, 9, 53, 294; А. Николовски, Д. Ќорнаков, К. Балабанов, *Споменици на културата во СР Македонија*, Скопје 1971, 107-109; П. *Велесу*, ЗЛУМС 15 (1979), 265-274; Христов, *Православни светилишта*, 39-42, 59-60; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 186, 266 нап. 24, 278 нап. 194. Поаеље краља Душана, издате манастиру Трескавцу у периоду између 1334. и 1345. године, помињу цркву Светог Атанасија у Оморанима и цркву или манастир Свете Варваре, о чијем времену настанка иема података (Л. Славева – В. Мошин, *Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавец*, in: Споменици за средноаековиата и поиовата историја на Македонија, т. 4, Скопје 1981, 83, 120, 145, 149, 180). За датовање поменутих повеља v. Б. Ферјанчић, *О повељама краља Стефана Душана манастиру Трескавцу код Прилепа*, ЗРВИ 7 (1961), 161-167; Л. Славева – В. Мошин, *Српски грамоти од Душаново време*, Прилеп 1988, 108, 110, 115.

[9] Славева – Мошии, *Грамотите на Стефан Душан*, 83-85, 119-120, 145-149, 180-181. Сви наведени топоиими налазе се у горњем току реке Бабуне, у тзв. жупи Хас (Азот). За идентификацију v. V. Kravari, *Villes et villages dans Macédoine occidentale*, Paris 1989, 238, 240, 266-267, 268 (fig. 13), 322-323, 301, 308, 332, 340.

[10] Славева – Мошии, *Српски грамоти од Душаново време*, 73-76; Д. Богдановић, in: *Задужбине Косова. Спаменици и знамењо српског народа*, ур. Ж. Стојковић, Призреи – Београд 1987, 345.

[11] Я. Шафарикъ, *Хрисовоула цара Стефана Душана, коиомъ основа монастирь Св. Архангела Михаила и Гаврийла у Призрену године 1348 ?*, Гласникъ Друштва србске словесностн 15 (Београдъ 1862), 297; Л. Славева, *Дипламатичко-правните споменици за историјата на Полог и соседните краеви во XIV век*, in: Споменнци за средновековиата и поновата историја иа Македоинја, т. 3, Скопје 1980, 384; *Задужбине Косова*, 351 (Д. Богдановић).

[12] Cf. Р. Ивановић, *Властелинство манастира св. Арханђела код Призрена*, II део, Историски часопис 8 (Београд 1959), 226; J. С. Трифуноски, *Географске карактеристике средњовековних катуна*, in: Симпозијум о средњовјековиом катуну, одржан 24. и 25. новембра 1961. г. (Научно друштво СР Босие и Херцеговине. Посебна издања, књ. II), Сарајево 1963, 26; Славева, *Дипломатичко-правните споменици*, 384, и. 144.

[13] Село Крива Круша иалази се на око 18 км југозападно од Велеса, Рујан је планина источно од села Оморана, удаљеног 20 км југозападно од Велеса, Подлес је село на око 20 км јужно од Велеса, на северној страни Рујна, село Ораховец иалази се 9 км југозападно од Велеса, иа северозападној страни брда Клепе, Дуги дел је дугачка коса имеђу Тополке и Бабуне, данас позиата као Дуги Хрид. Cf. и Kravari, o. c., 147, 151, 267-268 (fig. 13), 289, карте 3 и 5.

[14] О архитектури цркве писао је једиио С. Симић, *Велешке старине*, 2; idem, *Велешки манастир*, 23.

[15] Према С. Симићу (*Велешке старине*, 2; *Велешки манастир*, 23) висина цркве износила је 3,6 m, а олтарског зида 2,84 m. Вероватно је ту реч о процени начињеној на основу висине пећине, будући да је већ у време Симићеве посете црква била без свода.

[16] Симић, *Велешке старине*, 2-3; idem, *Велешки манастир*, 23-24 и илустрација између стр. 22 и 23.

Сл. 6 Поглед на апсиду и источни зид "Маркове цркве" (снимак Стевана Симића из 1922. године)

уништено попрсје Богородице Оранте [Μη(τη)ρ Θ(εο)υ] са Христом Емануилом у медаљону на грудима. Испод ове представе насликан је средишњи део Литургијске службе светих отаца Цркве, са четворицом служитеља и часном трпезом на којој је Христос-Агнец, положен на дискос. Двојица архијереја који су стајали непосредно уз трпезу били су иасликани као попрсне фигуре. Одевени у полиставрионе, и један и други држали су у левој руци савијен свитак, а десном су благосиљали Агнеца (сл. 6-7). Према белешкама Стевана Симића, први архијереј јужно од трпезе могао се идентификовати као свети Григорије Богослов [глигор⟨и⟩є б(о)го⟨сло⟩вець],[17] али је ово сведочење по свему судећи непрецизно, будући да су у овој композицији непосредно до светог престола сликани скоро искључиво свети Јован Златоусти или свети Василије Велики.[18] Осим тога, трагови натписа са именом светитеља сачувани на једном фрагменту фреске указују да је поворку са јужне стране предводио славни цариградски архиепископ - ⟨сты⟩ ⟨иω⟩ан(ь).[19] Могуће је, међутим, да је Симићево читање бар делимичио било тачно и да је свети Григорије Богослов заиста био иасликан јужно од трпезе, али као други у поворци. Иако је, наиме, овај архијереј био чешће сликаи иза светог Василија Великог, сачувани су бројни примери где он следи Златоустог.[20] Ако је тако било и у "Марковој цркви", онда је северно од трпезе, до фигуре светог Василија, вероватно био представљен свети Атанасије Александријски јер је у Литургијској служби архијереја управо он, заједио са "света три јерарха", најчешће сликан у непосредној близини часне трпезе.[21] За разлику од писаца две најважније литургије, архијереји који су насликани иза њих држали су свитке са цитатима литургијских молитви. На жалост, Симић те натписе није преписао (можда су већ били сасвим пропали), али је обратио пажњу на натпис који је био исписан изнад и око Христа Агнеца, представљеног на часној трпези. Његов препис није, ипак, довољан за идентификацију текста. Једино би се могло закључити да је био поменут Агнец (агнець).[22] Заједно са архијерејима из апсиде, у симболичном служењу литургије учествовао је и свети Кирил, који је био представљен на источном зиду олтара. Светитељ је у руци држао свитак и није гледао у часну трпезу као остали учесници Службе, него је подигао главу увис ка представи Богородице у полукалоти апсиде (сл. 6). То упућује на закључак да је на његовом свитку свакако био исписан текст похвале Мајци Божијој [изредьно о прѣсветѣи и чистнеишѣи и прѣблагословленѣи владичици нашеи богородици...] који се гласно изговара на литургији после освећења дарова.[23] Наиме, иа средњовековним представама Литургијске службе светих отаца Цркве описани гест главом скоро увек чини само онај архијереј иа чијем свитку је написан цитирани возглас. Најчешће је то био свети Кирил Александријски, који је посебно прослављан као бранитељ култа Богородице на сабору у Ефесу.[24] Да је управо ои био иасликан иа источном зиду олтара "Маркове цркве" потврђује сачувани део натписа [с(ве)ты кириль]. Могуће је да у симболичном служењу литургије учествовао и архијереј који је био насликан на северном зиду олтарског простора. Симић га идентификује као светог Николу, прочитавши крај његове фигуре натпис с(ве)ты николаи [illegible]носець. Таквој идентификацији одговара и опис светитељевог лика: "са белом косом, на темену ћелав, сув и коштуњав".[25] Међутим, одређену недоумицу ствара чињеница да свети Никола није имао епитет који би одговарао наведеном читању. То отвара могућност за различите претпоставке. Могуће је, најпре, да је овде био написан најчешћи епитет светог Николе – чꙋдотворець, али да га Симић није добро прочитао.[26] Или је, што је мање вероватно, епитет био добро прочи-

Сл. 7 Литургијска служба светих отаца (детаљ), "Маркова црква", северна страна апсиде

Сл. 8 Неидентификовани архијереј и свети Јован Претеча, "Маркова црква", јужни зид олтарског простора и наоса

[17] Већина натписа исписаних на фрескама "Маркове цркве" није више сачувана тако да овде углавном наводимо читања Стевана Симића, с тим што су она прилагођена данашњим стандардима публиковања натписа са живописа. Напомињемо, такође, да су при реконструкцији сачуваних натписа стреластим заградама означена и делимично оштећена и сасвим уништена слова.

[18] Cf. G. Babić – Ch. Walter, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, REB 34 (1976), 273-278, где се, од преко четрдесет наведених представа Службе архијереја, свети Јован Златоусти и свети Василије Велики не јављају као предводници поворки у само једном случају. У питању је црква Успења у Миртији (Етолија) осликана 1491. Уместо светог Василија, ту свети Атанасије Александријски предводи једну поворку. Примеру из Етолије овом приликом ћемо придружити и Службу архијереја из параклиса Светог Симеона Немање у Сопоћанима (1263-1268), где су непосредно до часне трпезе насликани свети Никола и свети Григорије Чудотворац, v. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 32. У литератури се наводи и представа из цркве Светог Николе у Велесу (средина XIV века), али чини се, ипак, да су и у тој црквици, чији је живопис пре десетак година прекречеи, поворке служитеља предводили Василије Велики и Јоваи Златоусти, а ие Василије и Григорије Богослов, као што се сматрало (v. Миљковић-Пепек, *Прилог проучавању цркве св. Николе*, 268-269, црт. 4, сл. 7). На такав закључак наводе иеке иконографске црте на фигури предводиика јужне поворке – таман прамен косе на скоро ћелавој глави, као н уочљивост епитрахиља са обе стране архијерејевог врата, која је типична за Златоустове представе, в била је могућа због његове кратке браде.

[19] Натпис би било веома тешко идентификовати само на основу сачуваних остатака слова јер је име Јован исписано иа неуобичајен иачин, са десетеричним и осмеричним словом "и" на почетку (ιи), а са "а" и "н" натписаним у лигатури испод титле. Идентификација је, међутим, омогућена захваљујући околности да је на јужном зиду црквице добро очувано на истоветан начин исписано име светог Јована Претече (сл. 13).

[20] Судећи по публикованом материјалу, Григорије Богослов је знатно чешће сликан иза Василнја Великог (свог савременика и великог пријатеља), нарочито у грчким црквама, v. Babić – Walter, *The Inscriptions*, 273-277. Поворке код којих је учени богослов из Назианза насликан иза Јована Златоустог најчешће се јављају у српским црквама, нпр. у Богородичиној цркви у Студеници, Богородици Љевишкој, Краљевој цркви у Студеници, хиландарском католикону, Богородичиној цркви у Кучевишту, Дечанима, капели Светог Николе у Сопоћанима, цркви Вазнесења у Сретењском манастиру на Метеорима, Светом Стефану у Кончи, Андрејашу, Погановy нтд. Да се, ипак, то решење јављало и у другим срединама сведоче фреске Нереза, Светог Николе у Манастиру, грузијске Цаленџихе итд. На овом месту, а ни у даљем тексту нећемо, због ограниченог простора, упућивати на литературу за споменике које из различитих разлога наводимо као аналогне "Марковој цркви" и њеном живопису.

[21] Cf. Babić – Walter, *The Inscriptions*, 273-277, са бројим примерима који показују да је свети Атаиасије најчешће сликан одмах иза Златоустог, мада је, иарочито у српској средиии, александријски патријарх често представљеи до Василијв Великог. Иначе, осим Григорија Богослова и Атаиасија Александријског, као други у поаоркама Службе архијереја јављају се нешто чешће још само свети Никола (нпр., Свети Врачи и Богородица Маариотиса у Костуру, Свети Никола у Манастиру, Горњи Козјак) и свети Григорије Чудотворац (нпр., охридски Свети Јоваи Канео, призренски Саети Спвс, Свети Никола у Велесу, Стари свети Климент у Охриду).

[22] Симић је објавио два преписа текста, међусобно иеподударна: агиець...юн.лаиь і азь д..лѣ ат ма храма достоигъ кж, и се чловѣче да неизѣсние (Симић, *Велешке старине*, 2), агнець .... азь. д..лиат миа храиа досто .... се чловѣче да неизѣ сине... (Симић, *Велешки манастир*, 24). Оба преписа су, на жалост, непрецизна па је идентификација текста отежаиа. Ваља, ипак, указвти да се и у неким другим представама Службе врхијереја код којих се јавља натпис изиад или око часие трпезе, тај натпис одиоси иа Агнеца. Тако је у цркви Светог Ђорђа у Галишту код Костура (осликаној крајем XIII века) исписаи натпис: ΜΕΛΙΖΕΤΑΙ Ο ΥΙΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ Π(ΑΤ)ΡΟΣ ΥΠΕΡ ΤΟΥ ΚΟΣΜ<ΟΥ>... (према нашим белешкамв са тереиа). У Светом Георгију ту Латрину, иа грчком острву Наксосу, осликаном негде у исто време када и црква у Галишту (крај XIII века), поред Агнеца је исписан текст: ΑΜΝΟΣ ΠΡΟΚΕΙΜΕ Μ[ΥΣΤΙΚΩ]Σ <ΕΣ>ΦΑΓΜ[Ε]ΝΟΣ ΜΕΛΙ[ΖΟΜΑΙ] ΓΑΡ Κ(ΑΙ) ΤΡΕ[ΦΩ ΤΟΥΣ ΑΞΙΟΥΣ], v. Μ. Παναγιωτίδη, *Οί τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο*, Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991/1992), 143, Εἰκ. 5. У Краљевој цркви у Студеници нзиад Агиеца налази се натпис у коме су парвфразиране речи које свештеник током проскомидије говори док расеца [illegible]: жрет се и закала!т се агньць б(о)жии за животь всего мира, v. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 115, сл. 67, црт. IV. У костурској цркви Светог Николе Петритиса (крај XIV века) изнад чвсне трпезе исписан је натпис: ΑΜΝΟΣ ΠΡΟΚΕΙΜΑΙ ΚΑ...ΜΕΛΙΖΟΜΕΤΑΙ ΚΑΙ.. ΦΡΙΞΟΝ... (према нашим белешкама). У Светим Апостолима у Сирикарију на Криту (пре 1427) нзнад Агнеца пише: ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΚΑΙ ΜΕΛΙΖΕΤΑΙ ΘΕΟΣ, v. Walter, *Art and Ritual*, 206.

[23] F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, vol. I, Oxford 1896, 330-331; *Божанствене литургије*, прев. архим. Јустин Поповић, Београд 1978, 61, 119.

[24] Babić – Ch. Walter, *The Inscriptions*, 274-277; Д. Војводић, *Живопис цркве Светаг Ахилија у Ариљу* (магистарски рад), Београд 1998, 56.

[25] Симић, *Велешке старине*, 2; idem, *Велешки манастир*, 23.

[26] За овакав епитет светог Николе v. неке богослужбене, хагиографске и хомилитске текстове (нпр., PG 107, 204; А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православнаго Востока*, т. 1, Киев 1895, 29; *Великия минеи четии, собранныя всероссийским митрополитом Макарием*, вып. 11: декабрь, дни 6-17,



Сл. 9 Запис са поменом ктитора на фигури неидентификованог архијереја. "Маркова црква", јужни зид олтарског простора



Сл. 10 Свети Власије. "Маркова црква", источна страна прозора на јужном зиду олтарског простора

тан, док је име светитеља већ 1922. било оштећено, а Симић је у њему видео име славног архиепископа Мире верујући да оно најбоље одговара епитету **...носець** (кога је он погрешно разрешио као **мироносець**).[27] Ако би ова друга претпоставка била тачна, светитеља би пре требало идентификовати са светим Игњатијем Богоносцем, и поред тога што је он обично сликан са густом седом косом.[28] Сумњу у Симићеву идеитификацију фигуре архијереја са севериог зида донекле уноси и чињеница да је иза светог Кирила Александријског, иа јужном зиду олтарског простора, сачуван остатак још једне епископске фигуре чија је физиономија изгледа одговарала традиционалном лику светог Николе (сл. 8 и 12). Мора се, међутим, признати да су многи свети архијереји сликани са физиономијом која је блиска лику мирликијског чудотворца (сед, скоро ћелав старац, кратке, заобљене браде).[29] Осим тога, овај светитељ не учествује у симболичној служби – окренут је фронтално и у руци држи кодекс, а иа његов иешто нижи ранг у односу на остале приказане архијереје указује и одежда. Наиме, једиии он има на себи фелон уместо полиставриона.[30] С друге стране, занимљиво да је управо на том фелону исписан дуг запис са поменом ктитора, чији се остаци још увек виде (сл. 9). На жалост, Симић у време своје посете није обратио пажњу на тај запис, а његово садашње стање не може допринети бољем познавању споменика. Видљиво је само неколико фрагмената који, ипак, дозвољавају претпоставку да је настао у време настанка живописа цркве: **....ь|... ⟨кт⟩їторъ| ... ..⟨к⟩о оүлїшє| ...єго |....| ....| ....| ....| ....| ..сіє| ..8 |..**[31]

Најнижу зону олтарског простора красиле су представе још двојице светитеља. У ниши протезиса налазила се фигура светог Стефана првомученика [**с(вє)ты стєфан прьвомоүченикь**], од које се данас виде незнатни остаци. Светитељ је у десној руци држао кадиоиицу, а у левој дарохранилницу.[32] У прозору јужног зида олтара, на источној страни, насликано је попрсје светог Власија свештеномученика [**с(вє)ты власіє**], које представља најбоље сачувани остатак живописа у цркви. Одевен у бели фелон, светитељ десном руком држи кодекс (сл. 10).

У средишњој зони источног зида олтара, изнад иише протезиса и фигуре светог Кирила, биле су насликане Благовести [**благов⟨єщ⟩єниє, Μη(τη)ρ Θ(εο)υ**] и Посета Марије Јелисавети [**цєлоүваниє єлисафѣтино, Μη(τη)ρ Θ(εο)υ**]. Између ове две композиције једноставних и традиционалних иконографских решења налазила се представа светог Убруса (сл. 6).[33] Највишу зону истог зида прекривао је доњи део представе Вазнесења Христовог, са Богородицом, два анђела и шест апостола.[34] Горњи део Вазнесења, са Христом у мандорли, свакако је био насликан у темену свода. Међутим, све наведене представе одавно су уништене, једиако као и фреске са осталих делова свода цркве и из горњих зона зидова. Ипак, могло би се претпоставити, на основу избора и распореда фресака у многим другим средњовековним црквама сличног облика и димензија, да је програм највиших делова "Маркове цркве", поред Вазнесења, обухватао медаљоне са различитим видовима Христа (у темену свода) и најважније сцене из циклуса Великих празника (на нижим деловима свода, односно у иајвишој зони зидова). Између њих је можда био уметиут низ попрсја пророка.[35] Судећи по једиом сачуваном фрагменту на јужном зиду, између Великих празника и зоне стојећих фигура није било медаљона са попрсјима светитеља.[36]

Од фресака најниже зоне наоса очувани су остаци неколико фигура. Непосредио уз олтарску преграду били су представљени Богородица Заступница, на северном, и свети Јован Претеча [**с(вє)т⟨ы⟩ іwан(ь) ⟨прєдт⟩єча**], на јужном зиду. Док се од фигуре Богородице данас може ви-



Сл. 11 Богородица. "Маркова црква", северни зид наоса

дети само доњи део, с јастуком и дрвеним постаментом (сл. 11), Претечина фигура сачувана је скоро у целини, с тим што је површина фреске грубо оштећена гребањем малтера (сл. 12-13). Светитељ има на себи мелот, а у десној руци држи свитак. Натпис на свитку је у великој мери пропао, али чини се да још увек може бити тачно реконструисан: **⟨пока⟩и⟨т⟩є сє при⟨ближи⟩ ⟨б⟩w ⟨сє⟩ ⟨царь⟩с⟨тво⟩ ⟨н(є)б(є)сно⟩є**. Претеча је окренут ка Христу који га благосиља с неба, представљеиог у виду сегмента круга. У доњем десном углу види се здела са светитељевом главом (сл. 15). На јужном зиду су, до светог Јована, иасликани свети врачи, вероватно Козма и Дамјан. Њихове фигуре, као и оштећена фигура једног неидентификованог светитеља, иасликана у продужетку зида, биле су знатно ниже јер су се налазиле непосредно испод ниско постављеног прозора. Преостали део зида, западно од овог прозора, сада је уништен, али судећи по његовој дужини, некада је ту било места за још само једну фигуру. И декорација прозора је скоро сасвим пропала. Сачуван је само фрагмент фреске на источној страни, где је био насликан расцветали крст са криптограмом: **Ф̄ Х̄ (Ф̄) П̄**.[37]

На северном зиду наоса, до Богородице је насликан један арханђео, од чије се фигуре виде само доњи делови крила и ногу. Арханђео је одевен у дугу, зелену тунику и

Москва 1904, 581, 689, 695, 724) или неке средњовековне представе светог Николе (I. Djordjević – E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St Nicholas at the Monastery of St John Prodromos near Serres*, Cyrillomethodianum VII, 1983, 181, Pl. 12a; В. Н. Лазарев, *Руская иконопись. Новгородская икона и 'северные письма'*, Москва 1983, сл. 30; Г. Суботић – Д. Тодоровић, *Сликар Михаило у манастиру Светог Прохора Пчињског*, ЗРВИ 34, 1995, 125, црт. 2).

[27] Светитељев епитет "мироточиви" гласио је на старом српском језику **мүроточьць**, а не **мироносець**. Поред епитета "чудотворац", од осталих епитета везиваних уз име светог Николе нешто ширу употребу у иконографији имао је и епитет **скори помощникь**, v., нпр., *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 31 (бр. 248); П. Ј. Поповић – В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Калениђ*, Београд 1933, Т. XIII/2.

[28] За изглед типичног иконографског портрета светог Игњатија v. нпр., G. Kaster, *Ignatius Theophorus von Antiochien*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (даље: LCI), Bd. 6 (Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974), 575-578; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 220-221, сл. 160-161; Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд – Приштина 1988, сл. 33, 109. Постоје, међутим, и представе овог светитеља где је он насликан као скоро сасвим ћелав старац, дуге седе браде - у костурским Састим Арханђелима и Псачи, на пример; v., за Свете Арханђеле, Γ. Σίσιου, Καστοριανά μνημεία, Αθήνα 1995, φωτ. 22 (представа из Псаче наведена је према нашим белешкама).

[29] На првом месту треба поменути светог Григорија Чудотворца, епископа Неокесарије јер су његове представе биле веома честе (cf. A. M. Ritter, *Gregor der Wundertäter*, in: LCI 6, 453-454). Овде га посебно истичемо и због тога што је он у цркви Светог Николе у Велесу, која је блиска "Марковој цркви" не само географски, него и по стилу и времену настанка фресака, насликан одмах иза светог Јована Златоустог. О тој цркви, чији је живопис настао негде око средине XIV века, а свакако после 1330. године и српског освајања Велеса, јер на то указују српски иатписи на фрескама, v. Миљковић-Пепек, *Прилог проучавању цркве св. Николе*, 265-274, сл. 1-7 (ту је живопис датован у време између 1308. и 1320). Cf. и Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 266, који датује живопис у средину XIV века.

[30] О фелону као одежди нижег ранга од полиставриона, који је у ствари фелон украшен крстовима, v., нпр., *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, Први општи део, изр. Л. Мирковић, Београд 1982^3, 128-129; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 13-16. Cf. и Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London 1999, 26-28.

[31] **Оүлїшє** се највероватније може тумачити као део речи **оүлишєниє** (*недостатак* или *уздржавање*) или као део неког облика глагола **оүлишати** (*уништити* или *лишити*), v. *Lexicon palaeoslovenico – graeco – latinum, emendatum auctum*, ed. F. Miklosich, Wien 1862-1865, 1049; И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусскаго языка по письменным памятникам*, кн. 3, Санктпетербург 1903, 1197; *Свети Сава. Сабрана дела*, прир. Т. Јовановић, Београд 1998, 102-103, 108-109, 118-119.

За датовање записа дугујемо захвалност проф. Ђорђу Трифуновићу.

[32] На Стефановом орару су по обичају биле исписане речи анђеоске хвале Господа: **с(вє)ть, с(вє)ть, с(вє)ть**, v. Симић, *Велешке старине*, 2.

[33] Ова представа није сачувана, а не помиње је ни Стеван Симић. Видљива је, међутим, на његовом снимку источног дела "Маркове цркве", v. Симић, *Велешки манастир*, илустрација између стр. 22 и 23.

[34] И о овој представи се може говорити само на основу Симићевог снимка.

[35] О програмском решењу које је иајчешће примењивано при декорисању једнобродних цркава без куполе, нарочито на територији Охридске архиепископије v. infra.

[36] На том фрагменту се изгледа може препознати предмет сличан посуди у којој жене купају малог Христа у сцени Рођења.

[37] Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) φ(αίνε)ι π(ᾶσι)ν = Светлост Христова осветљава све. О овом криптограму v. G. Babić, *Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles*, in: *Byzance et les Slaves. Études et civilisation.* Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 7-8.

Сл. 12 Свети Јован Претеча. "Маркова црква", јужни зид наоса

Сл. 13 Свети Јован Претеча. "Маркова црква", јужни зид наоса (цртеж Д. Тодоровић)

иешто крађу, златножуту хаљину. Огрнут је црвеним огртачем, а иа иогама има обућу у виду платнених увијача који прекривају стопала и листове, остављајући врхове прстију откривеие. У десној руци анђео је држао скиптар, чији је доњи део сачуван (сл. 14).[38] На истом зиду наоса налазила се и једна фигура у хитону и химатиону, леђима окренута арханђелу (сл. 16). Такав став указује да је оиа иајвероватније била насликана у пару са неком другом фигуром, која је могла да буде насликана на преосталом делу северног зида или на северној страни западног зида. Уколико је та претпоставка тачна, онда овде треба препознати неку од, византијској иконографији добро познатих парних светитељских представа, по традицији смештаних у најнижу зону наоса. Због хитона и химатиона и положаја стопала сачуване фигуре најпре треба помишљати на Јављање анђела светом Пахомију[39] или, евентуално, на неку варијанту заједничке слике светих апостола Петра и Павла.[40] Додуше, у истој одећи и са истим ставом у византијској уметности представљане су још неки апостоли,[41]

[38] За реконструкцију некадашњег изгледа фигуре анђела из "Маркове цркве", посебно његове одеће, могле би добро да послуже представе анђела и арханђела из куполе западног травеја цариградске Хоре. Тамо анђели у десници држе скиптар, док левом руком држе сферу или придржавају огртач, v. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. 1, 214, vol. 3, fig. 412-423, посебно 416.

[39] Представа сусрета анђела и светог Пахомија сасвим би одговарала програму једне испосничке цркве, али тешкоћу представља чињеница да је у тој сцени анђео најчешће сликан у монашкој одежди, док су његове представе у хитону и химатиону по свему судећи биле веома ретке. У овом тренутку можемо навести само један познији пример, из цркве јерусалимског манастира Светог Крста, која је саграђена између 1038. и 1056. године, али је више пута осликавана. Представа анђела и светог Пахомија потиче из XVII века, v. Β. Τζαφέρης, *Η ιερά μονή του Τιμίου Σταυρού στα Ιεροσόλυμα*, Ιερούσαλημ 1987, 39, πιν. 57. Што се тиче Пахомија, он је обично приказиван босоног, али само у хнтону, којн је, уз то, понекад веома кратак, v. нпр. представе из Старог Нагоричнна и Зрза. Cf. и C. Weigert, *Pachomius von Theben*, in: LCI 8, 1976, 107-108.

[40] Најзначајнији апостоли, Петар и Павле, сликанн су у иајнижој зони жнвописа, н то најчешће као панданн, на западној страни цркве, око улаза, v., нпр., Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 162. Сме се, стога, допустити могућност да су они у сличном аранжману билн насликанн н у западном делу северног и јужног зида "Маркове цркве", алн бн у том случају њихове фнгуре леђима биле окренуте ка олтарском простору. Позната су, међутим, н таква решења – у Леснову н Поганову, на пример, где су Петар н Павле насликани на северној н јужној страни нсточног пара стубаца, односио иа северном н јужном зиду наоса, оба пута у непосредној близини нконостаса, v. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 52-53, 75, Б. Живковић, *Поганово, цртежи фресака*, Београд 1986, 22, 30. Ваља, такође, имати у виду да је внзантијска нконографија познавала и представу сусрета Петра и Павла, али је мало вероватно да је она била насликаиа у "Марковој цркви". Наиме, код те представе јавља се карактеристичаи положај ногу двојнце апостола какав се не види на сачуваном фрагменту из пећниске црквнце, а осим тога сцена загрљаја двојице најважиијих апостола због свог специфичног значења била је веома ретка у зидном сликарству. О њој v. K. Kreidl-Papadopoulos, *Die Ikone mit Petrus und Paulus in Wien. Neue Aspekte zur Entwicklung dieser Rundkopmosition*, Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), 346 sq., Taf. 97b; H. L. Kessler, *The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood*, DOP 41 (1987), 265-266, Fig. 1, 3, 6, 9; А. Давидов Темерински, *Concordia Apostolorum: Загрљај апостола Петра и Павла. Поводом фреске из Мушникова код Призрена*, in: Поствизантијска уметност на Балкану, међународни научни скуп, јун 1997 (у штампи). Још једном захваљујемо колегиници Александри Давидов Темерински што нам је омогућила увид у свој текст.

[41] Мисли се, пре свега, на светог Јована Богослова који је понекад у најнижој зони сликан у пуном или трочетвртинском профилу. V., нпр., његове представе из Грачанице и Поганова.

и старозаветне личности, попут Гедеона (у сцени Руна Гедеоновог) или, на пример, пророка Захарије (у представи визије српа), али они су обично заузимали другачије место у програму.[42] Идентификацију, осим тога, додатно отежава чињеница да се у западном делу северног зида могла сместити још једна фигура само под условом да је имала мање димензије од осталих фигура из најниже зоне истог зида (сл. 17). Што се тиче северне стране западног зида, ту се сада види незнатан фрагмент живописа, који представља једини сачувани део декорације тог зида. Она је вероватно првобитно обухватала само две фигуре, јужно и северно од улаза у цркву.

Зона сокла била је декорисана сликаном имитацијом мермера. Њени делови су видљивн само на јужном зиду.

Без обзира на фрагментарну очуваност, лако се може закључити да је избор и распоред представа у "Марковој црквн" био заснован на програмском решењу које је вековима било сматрано најприкладнијим за живописање малих једнобродних цркава без куполе иа целом подручју Балкана, посебно у области Охридске архиепископије. То решење је у свом развијеном виду, потпуио уобличеиом и широко прихваћеиом од XIV века, обухватало представе различитих видова Христа у темену свода, Богородицу, Службу архијереја и, ако је то простор дозвољавао, Причешће апостола, у апсиди, фигуру светог Стефаиа архиђакона у нници протезиса, Благовести, Вазиесење, а поиекад и свети Убрус иа источиом зиду, преостале сцеие циклуса Великих празиика у горњој зоии јужиог, западиог и северног зида или иа бочиим површииама сводова, Деизис и фигуре најпоштованијих светитеља у приземиој зоии и, опет зависио од расположивог простора, попрсја пророка и светитеља на јужној и севериој страии цркве, распоређена у виду уских фризова између три осиовие зоне живописа.[43] Фреско декорације једнобродних цркава сасвим скромних димензија обичио су одступале од овог програма само у оној мери у којој им је то налагала величииа грађевине. И сликар "Маркове цркве" изиад реке Бабуне био је принуђеи да се прилагоди расположивом простору па је изоставио низове попрсја, а вероватно и један број уобичајених фигура из најниже зоне. Ои је, међутим, у исто време уврстио у програм иеке ређе сликане представе. Ово је, без сумње, учинно у сагласности са поручиоцима, а делом, можда, н по њиховој изричитој жељи пошто се у појединим одступањима од традиционалне декоративие схеме иаслућује намера да се нагласи специфичаи карактер пећинске црквице као богомоље испосника. Поручиоцима би се, пре него сликару, могла приписати и одлука да се обогати уобичајени тематски садржај олтарског простора уврштењем представе Посете Марије Јелисавети, јер се сме претпоставити да је то решење засновано на богословској учености пре него на познавању старих иконографских традиција. Као што је добро познато, сцена Сусрета Марије

[42] Cf., нпр, Живковић, *Грачаница*, VI/1, VII/6.

[43] О овом решењу, које је у најважнијим цртама било формирано већ крајем XII века, о чему сведочи живопис Курбинова, v., нпр., В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 14, 67; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975, 43-53 (схема распореда фресака између стр. 16 и 17); Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 37-45 итд.; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 173-176; В. Ј. Ђурић, *У сенци фирентинске уније: Црква св. Госпође у Мржепу (Бока Которска)*, ЗРВИ 35 (1996), 27-30.

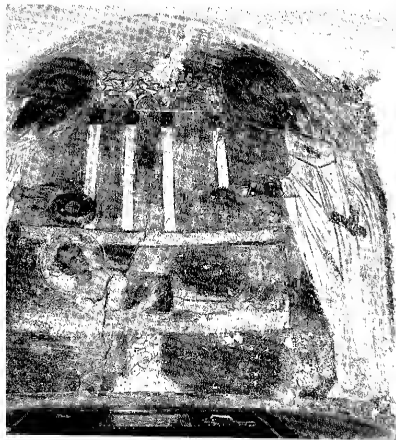
Сл. 14 Свети арханђел Михаило (?), "Маркова црква", северни зид наоса

Сл. 15 Свети Јован Претеча (детаљ). "Маркова црква", јужни зид наоса

Сл. 16 Неидентификовани светитељ, Маркова црква, северни зид наоса



Сл. 17 "Маркова црква", поглед на северозападни угао наоса



Сл. 18 Служба архијереја. Северни параклис спољне припрате Богородичине цркве у Студеници

и Јелисавете се у декоративном програму средњовековних цркава обично јављала у оквиру наративних циклуса – детињства Христовог, Богородичиног живота и у циклусу светог Јована Претече, а била је и саставни део илустрованог Акатиста Богородице. Повремено је, међутим, она била укључена и у циклус Великих празника, па је тиме добијала сложенију улогу од пуке илустрације текста. Такво решење је примењивано можда већ у првим деценијама после иконоборства, а свакако је било највише раширено током друге половине XII столећа.[44] У доба Палеолога се јављало нешто ређе. При томе је занимљиво да се сви нама познати примери из XIV века, када је по свему судећи настао живопис "Маркове цркве", налазе на територији Балкана (Богородичина црква у селу Сушици код Скопља, Богородичина црква у Дољој Каменици и Свети Јован Богослов у Земену).[45] У наведеним црквама, а и у старијим споменицима, Посета Марије Јелисавети је насликана уз Благовести, што је у складу не само са хронологијом јеванђељских догађаја, него и са једним од основних разлога ради којих је ова представа уврштавана у циклус Великих празника. Њоме се, наиме, додатно истицала важност тајне оваплоћења, на коју се у оквиру поменутог циклуса најчешће указивало представом Благовести и Рођења Христовог. За придавање оваквог значења представи Посете постојала је чврста теолошка основа. У литургијским књигама, чија је садржина заснована на учењима великих хришћанских богослова, Јелисавета се, због речи које је испуњена светим Духом упутила Богородици (Лука I, 39-55), слави као прва проповедница чудесне тајне оваплоћења Христовог. Тако је стихови минеја, спевани за празнике светог пророка Захарије и Рођења светог Јована Крститеља, називају оиом која је, породивши се у старости, "прѣвьзвѣстила" девичанско рођење.[46] Тропари који се певају на празник Зачећа светог Јована величају, са своје стране, Посету Марије Јелисавети као тренутак прве Претечине објаве Христовог доласка на земљу, истичући да су пророчанске Јелисаветине речи упућене Богородици у ствари биле речи детета које је препознало Спаситеља још у мајчиној утроби.[47] Нема сумње да је и у "Марковој цркви" Посета Марије Јелисавети насликана у олтару и као део циклуса Великих празника због њене јасне алузије на тајну оваплоћења. На тај иачии је у малом пећинском храму тема инкариације, која је због своје непосредне везе са установљењем евхаристије традиционално заузимала посебно место у олтарском програму православних цркава, обухватила читав низ слика: представу Богородице са Христом Емануилом у медаљону на грудима, Благовести, Посету Марије Јелисавети, свети Убрус, а вероватно и сцену Рођења Христовог.[48]

У олтарском простору "Маркове цркве" занимљива је у програмском смислу и појава попрсја светог Власија, епископа Севастије. Представе овог архијереја и раније су се јављале у олтару, најчешће као попрсне представе, али пажњу заслужује чињеиица да је у овако сажетом програму управо ои добио место.[49] Могуће је да је иа то утицао податак из жи-

[44] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 105 sq. Cf. и Р. Михаиловић, *Црква Светог Петра у Расу*, Новопазарски зборник 10 (Нови Пазар 1986), 72-77, где је изнето мишљење да је у тамбуру куполе Светог Петра у Расу на слоју живописа из X века насликан циклус детињства Христовог, мада је, можда, ту реч о првом делу циклуса Великих празника, проширеног сценама Посете Марије Јелисавети и Поклоњења мудраца.

[45] Наведеним примерима могле би се придодати и представе из католикона манастира Светог Прохора Пчињског код Врања (око 1316) и из параклиса Светог Николе у манастиру Светог Јована Претече на Меникејској гори код Сера (око 1363-1364). Додуше, представа из Светог Прохора Пчињског налази се на новијем слоју живописа (из последње четвртине XV века), али по свему судећи он понавља првобитни иконографски програм, v. Суботић – Тодоровић, *Сликар Михаило*, 127. Представа из параклиса Светог Николе је делимично премазана новим слојем боје, v. Djordjević – Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St Nicholas*, 169, 174, Pl. 5a.

[46] V., нпр., тзв. Братков минеј, један од најважнијих српских рукописних минеја, настао између 1234. и 1243. године (Народна библиотека Србије, *бр. 647*), л. 16в, 274в. О Братковом минеју v. Љ. Штављанин-Ђорђевић, *Братков минеј*, Зборник историје књижевности САНУ 10 (Београд 1976), 21-40.

[47] V., нпр., Братков минеј (НБС, *бр. 647*), л. 58р; српски празнични минеј из средине XIII века, који се чува у Архиву САНУ (*бр. 361*), л. 15в; српски минеј за септембар, октобар и новембар, настао 1320-1330, такође у рукописној збирци САНУ (*бр. 361*), л. 34р.

[48] О вези између тајне оваплоћења Христовог и установљења евхаристије и њеном утицају на тематски програм олтарског простора v., нпр., Војводић, *Живопис цркве Светог Ахилија*, 57-61.

[49] Сачуване представе светог Власија у олтарском простору су веома бројне, а налазимо их често и у споменицима средњовековне Србије (на пример, у Ариљу, Краљевој цркви, Старом Нагоричину, Грачаници, Дечанима, Липљану, Марковом манастиру). Занимљиво је да је епископ Севастије био насликан и у олтару цркве Светог Николе у Велесу, која је такође због скромних димензија имала сасвим сведен програм, v. Миљковић-Пепек, *Прилог проучавању цркве Св. Николе*, 267.



Сл. 19 Св.Јован Златоусти из Литургијске службе архијереја. Црква Св. Ђорђа у Полошком, јужна страна апсиде



Сл. 20 Св.Василије Велики из Литургијске службе архијереја. Црква Св. Ђорђа у Полошком, северна страна апсиде



Сл. 21 Св.Григорије Богослов из Литургијске службе архијереја. Црква Св. Ђорђа у Полошком, северни зид олтарског простора

тија епископа Севастије, који се у време прогона хришћана, почетком IV века, повукао у планину Аргеос и тамо настанио у пећини, живећи у слози са дивљим зверима.[50]

У програму иаоса "Маркове цркве" посебно је била наглашеиа фигура арханђела. Стандардиа декоративна схема једнобродних цркава, о којој је већ говорено, подразумевала је представу арханђела, али у најнижој зони западног зида. Овде се оиа иалази на северном зиду, близу иконостаса, одмах до Богородице Заступнице. Овакво важно место указује да је култ арханђела био од посебног значаја за личиости које су бринуле о декорацији пећинске црквице иад Бабуном. Најлогичније је претпоставити да је један од арханђела, највероватније Михаило, изабран за патроиа цркве.[51] Додуше, патрон храма је чешће сликан јужно од олтарске преграде, али је и смештање његове фигуре иа северном зиду иаоса, поред иконостаса, било уобичајено у византијском сликарству и може се пратити још од епохе Комнина. Посебио је, изгледа, овакво решење имало честу примену средином и у првим деценијама друге половине XIV века, и то управо на територији иа којој се иалази "Маркова црква".[52]

[50] За текстове о животу и страдању светог Власија в.: PG 116, 817-830; *Menologii anonymi byzantini saeculi X quae supersunt*, fs. I, ed. B. Latyšev, Petropolis 1911, 47-53, 325-336; Архим. Јустин Ст. Поповић, *Житија светих за месец фебруар*, Београд 1973, 213-219.

[51] О арханђелу Михаилу као најпоштованијем од свих анђела в.: С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 20-29. Треба напоменути да је Стеван Симић сматрао како је "Маркова црква" посвећена светом Николи, образлажући то чињеницом да је мирликијски епископ насликан "до самога олтара", на северном зиду (Симић, *Велешки манастир*, 23-24). Међутим, фигура о којој је реч налазила се, у ствари, унутар олтарског простора, а до олтарске преграде на северном зиду насликани су Богородица и арханђел. Поводом питања патроиа "Маркове цркве" треба још напоменути да је у средњем веку постојао обичај да се култна места арханђела Михаила подижу уз воду и на узвишењима (И. Божић, *Превлака – Тумба*, Зборник Филозофског факултета 7-1, Београд 1963, 199-209; С. Габелић, *Циклус арханђела*, 27), што сасвим одговара положају пећинске црквице над Бабуном, а важно је [illegible] снажан полет средином XIV века. О томе поред осталог сведоче и посвете неколико цркава арханђелима, cf. С. Габелић, *Манастир Лесново*, 31.

По свему судећи, устаљеној програмској шеми украса малих једнобродних цркава није припадала ии фигура у хитону и химатиону, насликана у северозападном углу наоса "Маркове цркве", али будући да њена поуздана идентификација није могућа, коментар овог дела програма мора изостати.

И у погледу иконографије сликари "Маркове цркве" држе се традиционалних решења, добро позиатих у средњовековном сликарству. Може се, ипак, запазити неколико карактеристичних детаља не тако честих у уметности XIV века. У олтарском простору то су медаљони у којима је исписано име Богородице и савијени свици у рукама предводника Литургијске службе светих отаца. Посебио истицање иасликаие личности исписивањем њеног имена у декоративним медаљонима јавља се у византијској уметиости врло рано, одмах по обнови култа икона, с тим што је у почетку најчешће било карактеристично за мозаичке представе Христа и Богородица. У каснијим временима решење је често у иконопису, а у доба Палеолога се јавља и у живопису, где се такође користи за репрезентативније представљање најважнијих светих личности.[53] Тако је, на пример, у Леснову обележена представа Христа архијереја, насликана у ниши ђаконикона.[54] У цркви Вазнесења Христовог, у манастиру Сретења на Метеорима (1366/1367) натписом у медаљонима истакнути су ликови Христа, светог Николе и светог Василија Великог, док је у охридској цркви Богородице Болничке (нешто пре 1368), исто

[52] Овде ћемо поменути представе из Леснова, параклиса Светог Јована Претече у охридској Светој Софији, цркве Светих Арханђела у Костуру, параклиса Светог Николе у манастиру Светог Јована на Меникејској гори код Сера, капеле Светог Григорија Богослова у охридској Богородици Перивлепти и цркве Светог Андреје на Тресци. О положају представа патрона у декорацији цркве в.: Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 41.

[53] За примере в.: В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986², сл. 133, 135, 422, 430; K. Weitzmann, *Ikone sa Balkana*, Beograd – Sofija 1970, 36, 159, 179.

[54] Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, сл. 46; С. Габелић, *Манастир Лесново*, 68, сл. X и 15.



Сл. 22 Свитак св. Јована Златоустог из Литургијске службе архијереја. Црква Светог Ђорђа у Полошком, јужна страна апсиде



Сл. 23 Свитак св. Василија Великог из Литургијске службе архијереја. Црква Светог Ђорђа у Полошком, северна страна апсиде

као у "Марковој цркви", на овај начин означена представа Богородице Оранте из полукалоте апсиде.[55]

Знатно је теже пронаћи аналогије за представу Литургијске службе архијереја са фигурама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог који десном руком благосиљају часне дарове на трпези, а у левици држе савијен свитак. Да је, ипак, и овде реч о старом иконографском решењу сведочи представа из северног параклиса спољне припрате Богородичине цркве у Студеници (сл. 18). Она је настала око 1234. године, а радио је сликар који је, и по стилу и по иконографији, био следбеник уметничких традиција претходне епохе.[56] Од сачуваних композиција из XIV века представи из "Маркове цркве" најближа је Служба светих отаца из охридске Богородице Болничке. Ту су такође Златоусти и Василије насликани како благосиљају Агнец, држећи у левој руци затворен свитак.[57] Поред тога, сачувана су и сродна решења у Полошком (1343-1345) и Псачи (1365-1371), где дарове благосиљају по два архијереја са обе стране трпезе, али савијене свитке држе само служитељи који су насликанн као други у поворци – свети Григорије Богослов и свети Атанасије Александријски.[58] У рукама Златоустог и Василија Великог налазе се развијени свици, с тим што су они у Полошком само делимично отворени, док су на њима исписане речи које свештеник изговара приликом благосиљања светих дарова, у време чина њиховог освећења, тј. претварања у тело и крв Исуса Христа.[59] Управо су средњовековни сликари најчешће изражавали значај чина освећења дарова на начин како су то чинилн у Полошком – благосиљањем дарова од стране предводника Литургијске службе светих архијереја и исписивањем на њиховим полуотвореним свицима речи које се изговарају у тренутку благослова хлеба н вина (сл. 19-23). Сведочанства о честој прнменн таквог решења су бројна, а међу најстарија спадају она нз Светог Георгија ту Латрнну на грчком острву Наксосу (крај XIII века) н из Светог Никите код Скопља (око 1324).[60] Понегде су, међутим, као у костурским Светим Арханђелима (1359/1360), иконографи још експлицитније указивали на најсветији тренутак литургије исписујући на свитку Грнгорија Богослова који служи непосредно уз Васнлија Великог текст молитве призивања силаска светог Духа на дарове, која претходи трострукoм благослову дарова н која је, као н благосиљање, предуслов њиховог освећења.[61] Коначно, постоји н трећа варијанта, чија је једна "редакција" репрезентована композицијама нз Радослављеве прнпрате, "Маркове цркве" н охридске Богородице Болничке, док о другој сведоче представе из цркве Светог Ђорђа у селу Галишту код Костура (крај XIII века), прнзренске цркве Богородице Љевишке (1310-1313), Богородичине цркве у Доњој Каменици (друга четвртина XIV века) и Богородичине цркве у Модришту на Треске (средина XIV века). И ту писци литургија благосиљају часну

[55] Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУМС 2 (1966), 170-171, сл. 24; Ђорђевић, о. с., сл. 71; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 123.

[56] Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, сл. 71; Ch. Walter, *The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?*, in: Студеница и византијска уметност око 1200. године (Међународни научни скуп, Београд 1986), Београд 1988, 219-223, fig. 1.

[57] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 124-125.

[58] G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténegro)*, III, Paris 1962, pl. 57/fig. 112-113; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 149, 175, сл. 34, 72.

[59] Свитак светог Василија: K(AI) Π[O]IYΣON TO<N> MEN APTON TOYTON [TIMION ΣΩMA TOY XPIΣTOY ΣOY]; свитак светог Јована Златоустог: TO ΔE EN TO ΠOT<HPIO> <TOY>T<O> <TI>MIO<N> <AI>MA <TOY> [XPIΣTOY ΣOY]. Оба натписа наводимо према нашим теренским белешкама (сл. 22, 23).

[60] M. Παναγιωτίδη, *Οἱ τοιχογραφίες*, 144, Εικ. 5 (Часне дарове благосиља само Василије Велики и у складу с тим на његовом свитку су исписане речи које се изговарају приликом благослова вина; на свитку Златоустог исписана је молитва која се изговара у време појања победне песме); Millet, *La peinture*, fs. IV, pl. 31/1, 31/2. За још неке примере v. Walter, *Art and Ritual*, 205; S. E. J. Gerstel, *Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary*, Greek, Roman, and Byzantine Studies 35/2 (Durham 1994), 201; X. Κωνσταντινίδη, *Ἑλληνικὲς και παλαιοσερβικὲς επιγραφὲς στα ειλητὰ των συλλειτουργούντων ιεραρχῶν κατα την υστερβυζαντινὴ εποχὴ*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατα τον ΙΔ΄ αιῶνα*, Αθῆνα 1996, 236-237.

[61] На свитку светог Атанасија, који следи Златоустог, исписан је почетак молитве коју свештеник тихо изговара одмах после епиклезе и благосиљања дарова (Ὥστε γενέσθαι τοις μεταλαμβάνουσιν...), v. A. Ορλὰνδος, *Τα βυζαντινὰ μνημεία της Καστοριάς*, Αρχεῖον των βυζαντινῶν μνημείων της Ελλάδος, τ. 4/1 (Αθῆνα 1938), 72-74, εἰκ. 52-53; cf. и Gerstel, o. c., 201-202, Pl. 4.

трпезу, али у левој руци уопште немају свитке, него њоме чине гест молитве.[62]

Као релативно ретко решење треба поменути и исписивање натписа изнад и око часне трпезе са Христом Агнецом.[63]

Од сачуваних фигура у наосу већу пажњу заслужује једино свети Јован Претеча окренут на десно у молитви пред Христом, са свитком у руци. Испред ногу му је здела са одсеченом главом. Реч је о прилично старом решењу које се јавља већ у уметности XII века, а могуће је да је настало још раније.[64] У доба Палеолога оно је сасвим ретко (нпр., Старо Нагоричино, католикон Хиландара, Добрун) и могло би се рећи да је било потиснуто представом крилатог светог Јована Кефалофороса.[65] Осим тога, ваља упозорити да је свети Јован Претеча у помњаној декоративној схеми примењиваној за осликавање једнобродних цркава на подручју Охридске архиепископије обично сликан у оквиру композиције Деизиса, смештане непосредно уз олтарску преграду. У "Марковој цркви" није било довољно простора за такву композицију па су Богородица и Јован насликанн са обе стране иконостаса, при чему је Јован, био окренут ка Хрнсту насликаном у сегменту неба, а лако је могуће да је на исти начин била решена н представа заступничке молитве Богородице.

На крају ћемо поменути и једну иконографску неукост сликара "Маркове цркве". Наиме, платнени увнјачи на ногама арханђела са северног зида (сл. 15), који му остављају откривене прсте, били бн одговарајућа обућа за представу анђела у ратничкој опреми. Код осталих иконографских типова на ногама арханђела се јављају плитке ципеле или увнјачи који покривају цело стопало, а понекад су, када на себи имају хитон и химатион, арханђели боси.[66] Што се тиче обуће која оставља откривене прсте на ногама, тај мотив је од времена свог настанка, у античкој уметности, био својствен представама ратника. Познат у терминологији иконографије римске уметности као "чизме Божије", он се најчешће јавља на представама војничких богова, пре свега Марса, н на представама царева у униформи.[67] Отуда је пренет у византијску уметност, где је додељиван само светим ратницима н арханђелу Михаилу, али њему једино у случају када је био представљен са војничком опремом и оружјем (сл. 24).[68]



Сл. 24 Арханђео Михаило уништава сараценску флоту (детаљ), Лесново, јужни зид наоса

За датовање живописа "Маркове цркве" важне податке дају сачувани натписи. Они су исписани на српскословенском језику, што указује да су фреске настале у време српске власти над пределима око реке Бабуне, тј. после године када

[62] За представе из Богородице Љевишке и Доње Каменице v. Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд 1991; idem, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987, 1,6-8; композиције из Галишта и Модришта нису публиковане. Поред наведених варијанти, постоје и представе Литургијске службе светих архијереја код којих предводници поворки благосиљају часне дарове и држе свитке, али су на њима исписани текстови који нису у вези са освећењем хлеба и вина што је очигледна теолошка непрецизност; нпр., у параклису Светог Николе у Богородици Љевишкој, у Леснову, у костурском Светом Јовану Претечи (из друге пол. XIV века, v. I. Σίσιου, o. c., εικ. 102, 106), у Светом Николи у Велесу, у охридској цркви Светог Константина и Јелене итд. Дарови се, наиме, по чину литургије благосиљају осим у моменту освећења још само на проскомидији, приликом припреме хлеба и вина за обављање свете евхаристије. Међутим, тај део проскомидије добио је посебно иконографско решење (нпр. у Љуботену и Матеичу), v. M. Garidis, *Apprache "réaliste" dans la représentation du Mélismos*, JÖB 32/5 (1982), 499-500, fig. 3-4; Κωνσταντινίδη, o. c., πίν. 62.

[63] Поред примера наведених у нап. 22, вреди поменути представу из Безирана килисе код Перистреме у Кападокији где су око 1200. године у олтару поред фигура Јована Златоустог и Василија Великог исписане речи које свештеник изговара на литургији док благосиља свете дарове ради њиховог освећења, v. J. Lafontaine-Dosogne, *Une église inédite de la fin du XII[e] siècle en Cappadoce: la Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisirma*, BZ 61 (1968), 296 sq., fig. 2-4.

[64] Најстарија оваква представа светог Јована сачувана је на једној синајској икони из XII века, v. G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athens 1956, t. I, fig. 86, t. II, 98-99. Што се тиче зидног сликарства, најпре је сусрећемо, такође у XII столећу, као сцену Молитве светог Јована у пустињи, у оквиру Претечиног циклуса (v. Т. Ю. Царевская, *Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»)*, Новгород 1999, 65, 76-77). Изгледа да се представа у почетку јављала само у оквиру циклуса, а да је тек касније издвојена као засебна композиција захваљујући свом вишеструком значењу (cf. Царевская, o. c., 76-77).

[65] Представе крилатог Претече Кефалофороса су бројне, а најстарије нама познате потичу са фасаде костурске Панагије Кубелидике (према нашим белешкама) и из Ариља. Судећи по сачуваној грађи, овај тип представе био је посебно раширен у XIV столећу, v. M. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, Зборник Народног музеја 7 (Београд 1973), 41-50; J. Lafontaine-Dosogne, *Une icone d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie du St. Jean-Baptiste ailé*, Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 48, Bruxelles 1976, 128-130; Војводић, *Живопис цркве Светог Ахилија*, 237-238 (са осталом важнијом литературом).

[66] Cf., нпр., M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962, слике на стр. 2, 13, 29, 30, 38, 41, 47, 57, 59; E. Lucchesi Palli, *Erzengel*, in: LCI 1, 676; С. Габелић, *Циклус арханђела*, сл. 5 итд (са осталом важнијом литературом).

[67] V., нпр., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. II, Zürich-München 1984, pt. I, 515, 537-540, pt. II, 24a, 287-290, 297; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spatantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952[2], Tf. 1/Nr. 1. Cf. и E. Saglio, *Caliga*, in: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments...*, dir. Ch. Daremberg – E. Saglio, t. I/2, Paris 1877, 849-850. Треба нагласити да појава ратничке обуће на ногама арханђела насликаног на северном зиду "Маркове цркве" свакако представља још један аргумент у прилог идентификације те фигуре као арханђела Михаила (cf. и нап. 51).

[68] Илустрације ради, поменућемо представе арханђела Михаила из Светог Николе у Манастиру, пећке Богородице Одигитрије, Каленића, као и лесновску композицију арханђелове одбране града Цариграда од Сарацена. Што се тиче, представа светих ратника у обући која им оставља откривене прсте, оне се јављају у многим средњовековним црквама и не треба их посебно наводити. Треба, међутим, имати у виду да су још бројније представе светих ратника са увијачима који им покривају цело стопало, а исто важи и за представе арханђела Михаила у одећи ратника (cf., нпр.,



Сл. 25 Арханђел Гаврило. Црква Светог Николе у Велесу, јужна страна полукалоте апсиде



Сл. 26 Праведни Аврам. Црква у селу Ајновцима код Новог Брда, лук изнад пролаза који води из наоса у јужни параклис

је Велес ушао у састав српске државе. То се десило неколико месеци после битке код Велбужда, вођене 28. јула 1330.[69] *Terminus ante quem* одређен је стилском анализом живописа и једним другим историјским датумом. Наиме, фреске "Маркове цркве" по свим својим особинама припадају уметности XIV века. При томе су најближе схватањима која су се испољила у другој трећини тог столећа и свакако су настале пре 1395. године, када је Велес пао у руке Турака.[70] Додуше, стилска анализа веома је отежана услед чињенице да се до данас сачувало свега неколико фрагмената фресака. Па ипак, чини се да има довољно елемената за закључак да су оне по ликовним одликама блиске живопису у велешкој цркви Светог Николе (сл. 25) и цркви у селу Ајновцима недалеко од Новог Брда (сл. 26), као и једном делу сликаног украса тзв. Григоријеве галерије на спрату спољне припрате охридске Свете Софије (сл. 27). Са поменутим споменицима, посебно са прва два, чије су фреске такође фрагментарно очуване, живопис "Маркове цркве" је сродан по карактеристичном моделовању инкарната, код кога важну улогу имају јаке светлозелене сенке дуж контура лица, руку и ногу. Близак им је, такође, по хладном колориту светлих, прочишћених боја, као и по склоности ка линеарној орнаментици и рашчлањености сликане архитектуре. Тешкоћу, међутим, представља чињеница да се фреске Светог Николе у Велесу и цркве у Ајновцима само оквирно могу датовати у средину или у другу половину XIV века, док се фреске Григоријеве капеле датују различито, непосредно пре 1350, око 1355. или у године после 1355.[71]

И већ поменуте програмске и иконографске особености живописа "Маркове цркве" такође упућују на средину или на прве деценије друге половине XIV столећа као највероватније време његовог настаика.

У вези са датовањем "Маркове цркве" над реком Бабуном вреди можда подсетити и на текст Душанове повеље Светим Арханђелима у Призрену, издате око 1348. године, којом се овом манастиру додељује имовина у Велесу и у горњем току Бабуне, сасвим близу поменуте цркве.[72] Ова чињеница, наиме, наводи на помисао да у локалном предању по коме је пећинска црквица над Бабуном настала у време цара Душана можда има веродостојности.[73] При томе имамо на уму веома важно место фигуре арханђела, највероватније Михаила, у живопису "Маркове цркве". С обзиром на вероватни пораст култа арханђела на територијама где су се налазили метоси царског манастира, могуће је да је патрон ове испоснице био изабран по узору на призренску цркву. Уколико би то било тачно, добили бисмо још један аргумент за датовање живописа "Маркове цркве" у време после средине XIV века.[74]

О црквици у Бабуни нема много података ни из времена турске власти. Извесно је да је она временом запустела и да се у њу више никада нису вратили испосници. Можда се то догодило непосредно након аустро-турског рата 1683-1689. године, када се из Велеса и околине иселио велики број хришћана.[75] Монаси су, свакако, већ били напустили пећину над Бабуном у време када је на фигури Богородице, насликаној у цркви, угребан кратак арапски текст исписан тзв. насхи писмом (сл. 11). Сведочећи о давној посети неког ученог муслимана, тај текст почиње речима "Био сам овде...".[76] Зна се, такође, да сама црква није озбиљније страдала све до 1878. године када је Турчин Осман Бејто порушио део њених зидова и свод.[77] И поред тога, двадесетих година овог столећа још увек је била релативно добро очувана.[78] Нагло пропадање започиње тек по доласку у околна села досељеника из Санџака, средином пете деценије. У касно лето 1991. у пећини изнад Бабуне видели су се само незнатни остаци црквице (сл. 4), а ускоро можда више неће бити ни њих. Међутим, треба рећи да би се археолошким ископавањем пронашли многи делови живописа који су били сачувани у време посете Стевана Симића, пре скоро осамдесет година. Поједини фрагменти се чак и голим рукама лако ослобађају из шута нагомиланог рушењем источног и северног зида црквице.

примере из цркве Светог Ђорђа Диасоритиса на Наксосу, из Хиландара, Леснова, Ресаве итд.).

Византијски извори за историју народа Југославије, т. VI, Београд 1986, 339 (С. Ћирковић)

О времену пада Велеса под турску власт v. Kravari, *Villes et villages*, 172. Постоји и мишљење да је Велес пао под Турке још 1385. године, приликом освајања Прилепа и Битоља, v., нпр., Т. Томоски, *Средновековни градови во Македонија меѓу реките Вардар, Брегалница и Лакавица*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, кн. 4 (30), Скопје 1978, 269.

[71] За фреске цркве у Ајновцима v. M. Birtašević, *Crkva Rečani kod Ajnovaca*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije III (Priština 1958), 214-218 (живопис је ту датован доста касно, у крај XIV или почетак XV века). За Григоријеву галерију v. С. Радојчић, "*Чин бивајеми на разлученије души од тела" у монументалном сликарству века*, ЗРВИ 7 (1961), 48; Ђурић, *Византијске фреске*, 68; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 80-101. За цркву Светог Николе у Велесу v. нап. 28.

[72] V. supra.

[73] О том предању v. supra.

[74] Треба, такође, имати у виду да је арханђелу Михаилу била посвећена и задужбина угледног српског велможе Јована Оливера, саграђена у манастиру Леснову 1340/1341. године. У то време велики војвода, а касније севастократор и деспот, он је држао Овче поље са Злетовом. Почетком пете деценије XIV века његов двор се налазио у непосредној близини Велеса, који је можда и сам био под његовом управом и у чијој области су Оливер и његова задужбина свакако уживали велики углед, v. J. Радонић, *О деспоту Јовану Оливеру и његовој жени Ани Марији*, Глас СКА 94 (1914), 95-107; М. С. Филиповић, *Положај и територијални развитак Велеса*, Гласник Географског друштва 20 (Београд 1934), 9-10; *Историја српског народа*, кн. I, Београд 1981, 516, 532 (Б. Ферјанчић, М. Благојевић). Ваља, најзад, поменути да је и велешка црква коју је неки властелин Раденко, заједно са својом мајком, приложио призренским Светим Арханђелима имала исту посвету као њен матични манастир (Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 186). Можда су баш одатле потекли испосници који су саградили црквицу над Бабуном. О порасту култа арханђела у српској држави средином XIV века, посведоченог поред осталог и посветом већег броја цркава арханђелима, нарочито арханђелу Михаилу, v. С. Габелић, *Манастир Лесново*, 31.



Сл. 27 Прича о прекрасном Јосифу (Сусрет Јакова и Јосифа). Св. Софија у Охриду, Григоријева галерија, западна страна

[75] Cf. о овоме Филиповић, *Положај*, 12-16; Trifunoski, *Oblast Babune i Topolke*, 146-149.

[76] За читање овог текста захвалност дугујемо проф. Радету Божовићу. Идентитет посетиоца и време његове посете "Марковој цркви" остаће непознати. Ваља, ипак, упозорити на податак да су Велес средином XVII века обишли турски писци Хаџи-Калфа и Евлија Челебија (Филиповић, *Положај*, 12-13).

[77] Симић, *Велешки манастир*, 23.

[78] Симић, Велешки манастир, 22-25.

"Marko's Church" above the Babuna River in the Vicinity of Veles

Ivan M. Djordjević – Miodrag Marković

In one of the numerous caves in the Pešti gorge, whose rocky slopes rise above the Babuna river several kilometres upstream from its confluence to the Vardar River, in the vicinity of the town of Veles there are remains of a small single-nave church, known as "Marko's Church". Although in the 1920s the church was in a good state of preservation, only the lowest parts of the walls have survived to the present day, but they deteriorate quickly, for they have not been protected in an adequate manner.

Very little can be written about the history of the church, for it is not mentioned in medieval sources. Two stories about its foundation exist in local tradition. According to one, it was built by the Emperor Dušan, and according to the other, the cave had been inhabited by hermits from time immemorial, while the church was erected by King Marko at a later date. This is the origin of its present-day name.

"Marko's Church" is not a typical hermitage which came into existence by means of the adjustment of the cave interior to the requirements of christian rites. It is actually a church built inside the cave. It was a very simple rectangular edifice, built of semi-dressed stone. An apse was situated on the east side, and a shallow niche was invested with the function of a prothesis. In all probability, the church was barrel-vaulted.

In spite of the bad state of preservation of the church, it is possible to reconstruct the programme of its fresco-paintings owing to the descriptions and one photo of Stevan Simić. In the conch of the apse was a bust of the Virgin Orans with Christ Emmanuel in a medallion on her chest. The space beneath this representation was taken by the central part of the Liturgy of the Fathers of the Church, with four officiating figures (John Chrysostom and Gregory the Theologian in the south, and Basil the Great and Athanasius of Alexandria in the north). St Cyril of Alexandria, represented on the eastern wall in the altar area, participated in the symbolic liturgy together with the archbishops from the apse. The archbishop painted on the northern wall of the altar area (St Nicholas?) may also have participated in the symbolic liturgy. Remains of another figure of a bishop survive on the southern wall of the altar area, behind St Cyril of Alexandria. This saint does not take part in the symbolic service, and his rank, lower than those of others, is indicated by his vestments – he is the only one with a phelonion instead of a polystaurion. Interestingly enough, a long inscription making mention of the founder is written on this phelonion, and it still survives today. In the niche of the prothesis was the figure of St Stephen the Protomartyr, of which only scant

remains are visible today. A bust of St Blasius is painted in the window of the southern wall of the altar, on the east side, and it is the best-preserved piece of fresco-painting in the church. The central zone of the east wall of the altar area, above the niche of the prothesis and the figure of St Cyril, were taken by the Annunciation and the Visitation. Between these two compositions was the representation of the Holy Mandylion. The highest zone of the same wall was covered by the lower part of the representation of the Ascension of Christ, with the Virgin, two angels and six apostles. The upper section of the Ascension, with Christ in a mandorla, was certainly painted at the centre of the vault. However, all the aforementioned representations were destroyed a long time ago, together with the frescoes from the other parts of the church vault and from the upper zones of the walls.

Only a few figures survive in the lowest zone. The Virgin Mediatrix was represented on the north wall and St John the Forerunner on the south wall, next to the altar screen. The holy *anargyroi*, probably St. Cosmas and St. Damian, were painted next to St John on the south wall. Their figures, as well as the damaged figure of an unidentified saint, painted in the continuation of the wall, were considerably lower, for they were situated directly beneath the windows placed at a low level. The remaining part of the wall, west of this window, is destroyed now, but judging by its length, the space could have accommodated only one figure. The decoration of the window is in a bad state of preservation. Only a fragment of the fresco survives on the east side, where a foliated cross with a cryptogram was painted. On the north wall of the nave, an archangel was depicted next to the Virgin. Of his figure, only the lower sections of the wings and legs are visible today. The same wall in the nave featured a heavily damaged figure in a chiton and a himation, with the back turned towards the archangel. Only scant fragments of wall paintings are visible on the west wall. The zone of the socle was decorated with the painted imitation of marble.

In spite of the fragmentary state of the extant frescoes, it can be concluded with ease that the choice and layout of representations in "Marko's Church" rested on the programme scheme for centuries considered to be the most adequate for decorating small single-nave churches without a dome on the entire territory of the Balkans, especially in the region of the Archbishopric of Ohrid. Nevertheless, several deviations from the customary pattern are visible. Thus, for instance, the cycle of the Great Feasts includes the representation of the Visitation, placed in the altar area because of the clear allusion to the mystery of incarnation. The figure of the archangel received special emphasis in the programme of the nave. Such an important position indicates that the cult of the archangel was especially important to the persons who took care of the decoration of "Marko's Church". The most logical assumption is that one of the archangels, probably Michael, was patron saint of the church.

In regard to the iconography, the painters of "Marko's Church" adhered to traditional patterns, well known in medieval painting. However, it is possible to discern several details, not frequently encountered in 14th century art. In the altar area, they include medallions with the name of the Virgin and the representation of the Officiating Church Fathers with the figures of St John Chrysostom and St Basil the Great blessing the holy gifts on the altar with their right hands, and holding a bound scroll in their left hands.

Medieval painters most frequently expressed the importance of the consecration of the gifts by depicting the leaders of the Liturgy of the Fathers of the Church blessing the gifts, with the words read at the moment of the blessing of the bread and wine written on their balf-open scrolls (e.g. St Nicholas near Skoplje, Pološko). However, in some places, such as at the Holy Archangels in Kastoria, iconographers even more explicitly pointed to the holiest moment of the liturgy by inscribing on the scroll of St Gregory the Theologian officiating next to Basil the Great the text of the prayer of invocation (epiklesis). This prayer precedes the threefold blessing of the gifts and represents, as the blessing, a precondition of their consecration. Finally, there is a third variant, one "redaction" of which is represented by examples from "Marko's Church", Radoslav's narthex in Studenica and the Virgin "Bolnička" in Ohrid, while the other is attested by representations from the church of St George in the village of Galište near Kastoria, the Prizren church of the Virgin "Ljeviška", the Church of the Virgin in Donja Kamenica and the Church of the Virgin in Modrište on Treska. In these examples the authors of liturgies are also blessing the gifts, however they do not hold scrolls in their left hands, but they stretch them out in prayer.

The inscriptions above or around the altar with the Christ Child should be mentioned as a relatively rare solution. Of extant figures in the nave only the figure of St John the Forerunner is worthy of attention. He is turned to the right in prayer before Christ, with a unfolded scroll in his hand and his head in a bowl placed in front of his legs.

The inscriptions on the frescoes yield important information concerning dating the church. They were written in Serbian-Slavonic language, which indicates that the frescoes were painted in the epoch of Serbian rule over the regions around the Babuna River, i.e. after the year in which Veles became incorporated into the Serbian state. This took place several months after the battle of Velbužd, waged on 28 July 1330. *Terminus ante quem* can be determined by means of the stylistic analysis of the frescoes. Regarding their characteristics, the frescoes of "Marko's Church" belong to 14th-century art, and they are closest to the conceptions displayed in Serbian fresco-painting during the second third of that century. Similarly to stylistic analysis, programme and iconographic features of the frescoes in "Marko's Church" point to the middle or first decades of the second half of the 14th century as the most probable time of their creation.

Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века

Цветан Грозданов

UDK 75.046.3.052.033.2 (497.17)"14/16":232.38

In 14th-century Byzantine art, there is a composition including figures of Christ as the Emperor of Emperors, the Virgin-Empress and martyrs in feudal attire. The author points to the presence of this scene in the fresco-painting of several churches erected in Macedonia, Greece, Serbia and Bulgaria from the mid-15th until the end of the 17th centuries. The issues in questions are compositions created by means of the expansion of the medieval iconographic model. Apart from other, previously known literary sources, which made an impact on the formation of the picture, it has been registered that the beginning of the first verse of Psalm 92 was frequently written next to the image of Christ.

У широком надирању тематско-ликовних иновација које су наступиле на преласку из XIII у XIV век, значајно место добила је фигура Христа архијереја, пре свега у композицијама еухаристичког садржаја, а представљања Христа у овом облику широко су распрострањена у уметности све до краја XVIII века. Међутим, поткрај 1340. г. јавља се и живописање Христа цара иад царевима заједно са Богородицом царицом и другим свецима око њих. Сложеност ове теме изазвала је почетком XX века велико интересовање међу историчарима византијске уметности, нарочито после објављивања минијатура из псалтира минхенске Државне библиотеке, где су фигуре Христа и Богородице изведене у царским одеждама.[1] Г. Мије (G. Millet), добро упућен у споменике на балканаком простору, објавио је сродна представљања из Заума крај Охрида (1361. г.) и Св. Атанасија у Костуру (1384. г.).[2] После чишћења фресака у Марковом манастиру (1381. г.), постале су приступачне и друге композиције, чија је тематика изазвала ватрене полемике међу византолозима.[3] Такође у исто време отпочела су истраживања и на сродним композицијама у Трескавцу крај Прилепа (пре 1342/3. г.),[4] а у новије време постали су познати и примери из Св. Богородице Перивлептос (Св. Климент) (1364/5. г.)[5] и из Св. Николе на Тресци у близини Скопља с краја XIV века.[6] Последњих година добијају се и прва сазнања о представљањима Христа цара над царевима и Богородице царице у цркви Св. Николе Џоца у Костуру и на једној икони из Бера (Верија), које датирају око средине и друге, половине XIV века.[7]

Сви до сада познати примери приказивања, у којима средишње место заузима Христос цар над царевима, потичу из старог језгра Охридске архиепископије, с тим што је епархија Бер (Верија) повремено била у Солунској митрополији. У науци је прихваћено мишљење да су минијатуре Минхенског псалтира настале у скопском региону у периоду између 1370. и 1390, а њихово датирање је потврђено и воденим знацима.

Поред поменутих девет примерака који садрже фигуре Христа цара над царевима и Богородице царице, две сродне композиције јављају се и у руској уметности с краја XIV века, у цркви Преображење у Ковaљеву (1380. г.) и на једној икони из Успенског храма у Кремљу. Проучавалац ових споменика, В. Н. Лазарев, а такође и његови следбеници, сматрају да су те композиције настале под непосредним јужнословенским утицајем, или учешћем мајстора који су емигрирали у Русију.[8] Овде ћемо само напоменути да је у цркви у Ковaљеву и на икони у Кремљу насликан Христос цар над царевима и Христос архијереј, док Богородица поред Христа носи царску одећу.[9] Треба истаћи чињеницу да на композицији у Ковaљеву нису насликани Јован Претеча и цар Давид.

Поменути примери из XIV века имају значајану блискост, али истовремено и разлике у конципирању

---

[1] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl Hof-und Staatsbibliothek in München*, Wien 1906, 30, t. XIV; *Der Serbische Psalter (Cod. Slav.4)*, Wiesbaden 1978 (текст: I. Ševčenko, 104-105; S. Dufrenne, 204; S. Radojčić, 271).

[2] G. Millet, *Byzance et non l'Orient, Revue archeologique*, Paris 1908, 180-181.

[3] Л. Мирковић-Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 34-38. Целокупну библиографију са коментаром о погледима око ове теме доноси В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 80-83, нап.108 на стр.218-219. Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11, Београд 1980, 87-92.

[4] Ц. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец*, Културно наследство XII-XIII (1985-86), Скопје 1988, 5-19 (са целокупном библиографијом); исти рад је објављен у мојој књизи *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132-149.

[5] Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 132-134.

[6] В. J. Ђурић, о.с., 83.

[7] Th. Papazotos, *Βυζαντινὲς εικὁνες της Βέροιας*, Atina 1995, 62-63, 172; E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999, 306-307; Я . Сисиу , *Една композиция от Кастория*, Изкуство 33-34, София 1996, 31-33 (за примере из Верије и Костура).

[8] В. Н. Лазарев, *Ковалевская роспись и проблема южнословенскых связей в русской живописи XIV века*, Русская средновековая живопись, Москва 1970, 249-262 (рад је први пут објављен 1957. године)

[9] Присуство архијерејских обележја на руским примерима тачно запажа Е. Я. Осташенко, *Об иконографическом типа иконы "Предста царица". Успенского собора московского Кремля*, Древнерусское искусство, Москва 1977,175-187



Сл. 1 Исус Христос цар над царевима са Богородицом Параклисом и Св. Јованом Претечом, црква Св. Илије у Долгаецу



Сл. 2 Богородица Параклиса и царица из цркве Св. Илије у Долгаецу код Прилепа

фигура Христа, Богородице, Претече и осталих личности насликаних око њих. Једно од основних, веома дискутованих питања у науци, тиче се текстуалне основе која је деловала на обликовање ових композиција. Постоји неподељено мишљење да је на сликање основног језгра Христоса цара над царевима и Богородице царице – највише утицао псалам 44, 9-11. и његово тумачење. Међу текстовима који су утицали на обликовање композиције, В. Ј. Ђурић помиње и псалам 92, 1, на жалост, без навођења примера из средњовековне уметности.[10] Али, пада у очи чињеница да се у руској византологији ова композиција именује називом "Представн се царица десно од Тебе", према деветом стиху 44. псалма,[11] иако управо тај стих није исписан ни на једном познатом примерку ове сцене у средњовековној уметности. Појављивање ове композиције најчешће се, према Г. Мијеу, објашњавало тумачењем Григорија Паламе који је псалам 44, 9, схватао као префигурацију појаве Христа цара и Богородице царице.[12] Не мањи одјек у књижевности добио је текст Паламиног следбеника, патријарха Филотеја Кокиноса, који описује један сан свог учитеља у коме се помиње Христово царство и у њему велики војвода св. Димитрије, који у неким примерима има и додатак Апокавк. Према А. Ксингопулосу, који је написао студију о овом питању, овај догађај је утицао на то да се Христос цар и Богородица царица повежу са светим ратницима у племићкој одећи. Најстарије досад познато исписивање епитета *велики војвода* у уметности опажено је у Леснову, на штиту св. Димитрија, чији живопис у наосу датира пре 1345/46. године, када су фреске могле бити завршене. Узгред, на исти епитет наилазимо и на једној икони из Марковог манас-

[10] В. Ј. Ђурић, о.с., 81

[11] Н. П. Кондаковъ, *Македония*, Санктпетербургъ 1909, 285, в. нап. 8

[12] G. Millet, o.c, 180-181

тира, и на живопису у Лескоецу, у околини Охрида. На овим, као и на другим приказима из Грчке и Бугарске, св. Димитрије је уз овај епитет насликан с ратничким атрибутима, а не као племић. С обзиром на чињеницу да су фреске у Трескавцу настале пре 1342/43., а у Леснову до 1345/46., изгледа преран могући утицај Г. Паламе на живопис, јер ће његово учење бити званично прихваћено тек после 1347. године[13] Пишући у више наврата о овој теми, познато је да је проф. С. Радојчић сматрао да је то "Небески двор" или "небески Јерусалим", што је оставило трагове у историографији.[14] У литератури се данас најчешће именује називом "царски Деизис", у коме није исказана суштина композиције, па се зато и помиње са свом њеном условношћу.

Док су проучавања композиције Христа и Богородице у царској одори, насталој у XIV веку, попримила велики замах, интересовања за ова приказивања из времена османлијске владавине, мало или нимало позната, остала су у сенци споменика старијег периода. Пре десетак година, у цркви Св. Ђорђа у селу Вранештица код Кичева, поред лика Христа цара над царевима приметили смо исписан текст из првог стиха 92. псалма "Господ царује. Обукао се у величанство". Према Исусу Христу окренута је Богородица царица у молитвеном ставу, док је с друге стране уобичајени приказ Св. Јована Претече. Сматрајући да је у питању појава која заслужује пажњу, указали смо и на литургијски контекст овог пасалма у служби проскомидије. У протеклом периоду настојали смо да пратимо и друге примерке у дијецези Охридске архиепископије, укључујући и Скопску митрополију, и при том смо идентификовали и друге композиције на којима је поред Христа цара над царевима исписан почетак првога стиха 92. псалма.

После наших истраживања и други су аутори, позивајући се на пример из Вранештице, прихватили указивања на место и улогу 92. псалма у служби проскомидије.[15]

На најстарију познату композицију са почетним стихом 92. псалма поред Христа цара над царевима, наилазимо у цркви Св. Илије у селу Долгаец крај Прилепа, чији је живопис према ктиторском натпису завршен 1454/55. године Исус Христос има све царске инсигни-

[13] A. Xingopoulos, *Ἅγιος Δημήτριος ο μέγας δοῦξ ο Απόκαυκος, Ελληνικά 15*, Thessaloniki 1957, 122-140. За Лескоец в. Р. Љубинковић, *Живопис цркве Вазнесења Христовог у селу Лесковецу код Охрида*, Старинар 2, Београд 1951, 196. За представу св. Димитрија у Леснову в. К. Балабанов, *Репродукции од Лесново*, Скопје 1980. (s.p).

Пажњу заслужују и нсказана мишљења о нсихастичком утицају L. Grigoriadou, *L'image de la dêesis Royale dans une fresque du XIV^e siècle à Castoria*, Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines à Bucurest 1971, Bucarest 1975, 47-53; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Καστοριά*, Athenes 1985, 106-107.

[14] С. Радојчић, *Фреске Марковог манасгира и живопис Св. Василија Новог*, Зборник радова Византолошког института 4, Београд 1957, 212-222; Л. Мирковић, *Да ли се фреске Марковог манастира могу тумачити житијем Св.Василија Новога*, Иконографске студије, Нови Сад 1974, 282 (рад је првн пут објављен у Старинару, н.с. XII, 1961, 77-90).

[15] Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 140, сл. 63. Живопис цркве Св. Ђорђа био је предмет проучавања М. М. Машник, *Прилози за три малку познати споменици во кичевско-бродскиот крај од поствизантискиот период*, Културно наследство 16 (за 1989), Скопје 1993, 95-102; З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Георги во Вранештица*, Зборник н.с, средновековна уметност, Скопје 1993, 87-90, 96.



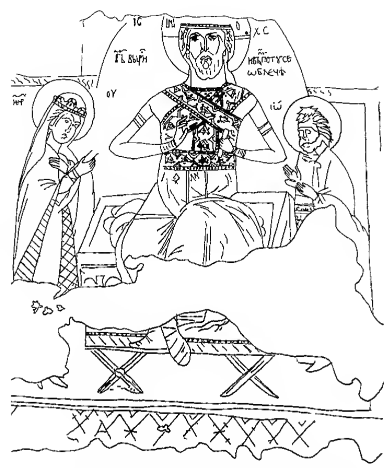
Сл. 3 Исус Христос цар над царевима и Богородица царица, Крепичевац

је, у одећи богато украшеној бисерима и драгим камењем и са укрштеним лоросом преко груди. Богородица, молитвено окренута према сину, носи царску круну, а њена хаљина је украшена крстовима. У рукама држи свитак са уобичајеним текстом њеног дијалога са сином, тј. то је тип Богородице Молитељке (Параклиса). Све три фигуре су насликане на северном зиду, у првој зони, поред олтарске преграде, као усталом и већина композиција овог типа. Иза Богородице су фронталне фигуре св. Ђорђа, св. Димитрија и св. Прокопија у ратничкој одећи и с оружјем.[16]

Хронолошки, после ове цркве у Пелагонији, долазе фреске у поменутом храму код Кичева и у манастирској цркви Богородице у Матки. Црква у Вранештици, према ктиторском натпису, датира се у последње године XV или на сам почетак XVI века, док је манастирска црква крај Скопља завршена 1496/97 године. У сликарском погледу поменути храмови настављају традиције уметности с краја XIV века, с тим што се црква крај Скопља истиче својим ликовним квалитетима и сложеношћу сликарске тематике.[17] У живопису ових ансамбала Христос је насликан искључиво са владарским инсигнијама, с тим што на композицијама у Матки Богородица носи само хитон и мафорион и нема круну. Свети ратници у сва три споменика не носе одећу племића, са изузетком фигуре св. Ђорђа у Вранештици, који је насликан наспрам Христа цара над царевима, као патрон храма. Пред крај XV и у току XVI века у региону Скопља ова тема у новим модификацијама заузима значајно место у живопису овог

[16] Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 52-58. Постојање текста који се односи на почетак 92-ог псалма у Долгаецу први пут се саопштава у овом раду.

[17] Г. Суботиќ, о.с.,141-145. Почетак 92-ог псалма у Матки запазила је Ј. Николиќ-Новаковиќ, *Живописот во црквата Св. Атанасије Александриски во село Журче* (у штампи).



Сл. 4 Исус Христос цар над царевима са Богородицом и Јованом Претечом, црква Свете Богородице код Скопља (Матка)



Сл. 5 Христос цар над царевима, са Богородицом царицом и Јованом Претечом, црква Св. Георгија, Вранештица, Кичево

краја, о чему ћемо писати касније. Христос цар над царевима, без архијерејских обележја, насликан је у цркви Богородице у Крепичевцу, у Србији, вероватно у Видинској епархији. Према стилским особинама, као и према неколико историјских података, фреске у овом храму потичу с краја XV или почетка XVI века,[18] с наглашеним реминисценцијама на уметност средњовековног периода.[19] У композицију су уклопљене све три фигуре на источном зиду припрате, у лунети изнад улаза, одмак поред ктиторског натписа и портрета ктитора.[20] Интересантна је чињеница да је поред Христове фигуре натпис "Господ царује", који се, вероватно, на другој страни наставља другим делом стиха "Обукао се у величаство". Значење овог примера сагледава се у чињеници што се Христос са Богородицом и Јованом Претечом издваја из прве зоне и поставља у припрату заједно са ктиторским портретима.

Пре но што буде говора о тематској целини цркве Св. Ђорђа у селу Бањани, у околиии Скопља, треба да се осврнемо на неке касније примере из овог региона ради њихове иконографске издиференцираности. Наиме, у манастиракој цркви Св. Арханђела изнад села Кучевиште, насликанв је икона Христа цара иад царевима и Богородице цврице и св. Јоввна Претече, која се сада чувв у београдском Етнографском музеју (инв. Бр. 1314).[21] Изглед иконе ни до двнас није у целини репродуковвн, али се у каталогу истиче да поред Христа стоји Богородица царица. Христос седи на широком изрезбареном престолу, пред собом има отворено јеванђеље на коме се распознвје текст: "Приидите благословени..." Са обе стране Христове фигуре, на златиој позадини су изведена два кругв са исписаним почетком 92. псалма: "Господ царује.". Сликарски је сасвим идентично изведена и икона св фигурама двојице арханђела и Христа међу њима, за коју се сматра да потиче из ове цркве. Сенке на лицу Арханђела Михаила, експресивног израза и брзим потезом изведена, показују да је ова икоиа Христа цара над царевима припадала иконописном ансамблу оформљеном најраније 1592 године. Изгледа да се овај уметник јавља и у Марковом манастиру, где осликава царске двери за иконостас, највероватније у току следећих година.[22]

Према опису фресака у припрати цркве у Хопову, Христос је као цар над царевима са Богородицом царицом био насликан 1654. године у корелацији са Страшним судом, и на овом је примерку исписан почетни стих 92. псалма, што говори о непосредној повезаности појава о којима је овде реч.[23] Изнад фигура Христа и Богородице насликан је још једном Христос у путиру између апостола Петра и Павла, којима прилази неколико хорова светих, што говори о еухаристичном карактеру приказа. Судећи по опису ових фресака можемо претпоставити да је то "Христос у другом облику" што произлази из његовог еухаристичког чина на Вечери у Емаусу. О обухватности продора ове теме у поствизантијско сликарство, најбољу потврду налазимо иа једној икони - триптиху из Сентандреје и на сачуваној композицији у цркви у Буковâту, у Румунији.[24] Међутим, на овој композицији Христос је насликан као архијереј, док Богородица нема инсигније царице. Корелација с претходним примерима огледа се у чињеници што је поред Христа почетак 92. псалма "Господ царује", али је он сигниран текстом "Цар над царевима, Господар над господарима и велики архијереј", појава која у поствизантијској уметиости постаје уобичајена после XVI века.

* * *

Напоредо с приказивањем Христа цара над царевима, уз текст с почетка 92, 1 псалма, у XV веку одвија се сликање исте те композиције с тим што се Христос обележава другим називима. Ти су примери веома бројни и, према садашњим сазнањима, јављају се на споменицима у језгру Архиепископије, између Костура и Охрида. У овим композицијама су уведене битније промене, сем што напушта исписивање поменутог текста из псалма.

Ова тенденција потврђује се композицијама из XV века, тзв. "конзервативним" живописом, као што је то случај у Баници (Веви) на Преспи (1460. г.). Вероватно том типу припада и приказ из цркве Свих Светих у Лешанима код Охрида (1450/1),[25] као и репрезентативнв дела високог квалитета у цркви Св. Николе калуђерице Еупраксије у Костуру (1485) и у цркви Преображења на Метеорима.[26] Са овим током, који се манифестује у Костуру, Метеорима, а делимично у Охриду и у околини Скопља, повезан је и живопис у Трескавцу крај Прилепа који је настао око 1485. године, али је тамо Христос приказан и сигниран као велики врхијереј.[27]

Да овај правац са фигурама Христа цара над царевима задржава своју доминацију, потврђују и мање познати споменици у близини Охрида, као што су цркве Св. Николе у Ореоецу, код Кичева,[28] Св. Петке у селу Брајчино, на Преспи и Св. Николе Магаљу у Костуру.[29] Најудаљенији споменик са овом композицијом је црква Св. Димитрија у Бобошеву.[30] Овој галерији приказивања Христа цара над царевима без архијерејских обележја прикључује се и црква Св. Јована Претече у селу Бобоштици код Корче[31] и Св. Петке у селу Жван, у Демир Хисару.[32]

Поменути примери, које први пут повезујемо према присуству Христа цара над царевима, поседују низ особина, али њихова присутност пре свега у XV веку потврђује да они, независно од тога да ли садрже текст 92, 1 псалма, представљају много већу групу, која је територијално распрострањена и сродна са старијим композицијама из друге половине XIV века. Њихове заједничке особине огледају се у средишњем месту Христа цара над царевима са царским инсигнијама и претежним сликањем Богородице царице у молитвеном ставу као пандан Јовану Претечи.

Група Христових фигура прослеђује се у споменицима између Охрида и Пелагоније, Демир Хисара и Преспе: оне су блиске, али не идентичне са претходним композицијским приказима. Њихов положај је такорећи исти као и у поменутим црквама, али се Христос слика са обележјима архијерејв и цара над царевима.

Поред камелавкиона, који око 1300. године носе и владари и архијереји,[33] на овим приказима Христос иоси и сакос омофор, али је опвсан и лоросом. На овим фигурама Христос се понекад сигнира као цар и велики архијереј истовремено. Ова појава је сасвим разумљива за време када Христос-архијереј заузима иствкнуто место у поствизвнтијској ликовној сфери.

Христос кво велики архијереј појављује се у живопису византијске уметности још почетком XIV века, у композицијама еухаристичног значења. На простору између Атоса, Солуна и Скопља, а касније и у Мистри, Исус Христос архијереј сликв се у Причешћу апостола, Божанској литургији, па и у Служби архијереја.[34] Међутим, поткрај XIV и нв почетку XV века, његов приказ са обележјима архијереја све више излази и изван олтара. У тим композицијама Богородица се и даље слика у ставу молитељке, али текстови исписани на овим композицијама показују. да су инспирисани већим бројем текстова - поменутим псалмима и њиховим тумачењима, литургијским текстовима, Откровењем Јовановим и другим изворима.

Постојање ове групе потврђује се Христовом фигуром у Св. Николи Топличком као и у ансамблима у Чебрену, Св. Атанасију у селу Журче, у трему манастира Зрзе и у трему Сливничког манастира на Преспи. Ту је и репрезентативни примерак из параклиса Св. Јована Богослова (Св. Николе), изнад Св. Јована Продрома у Слепчу и из цркве Св. Илије у селу Вранештица, код Кичева.[35] Да бисмо илустровали присуство ове врсте

[18] Б. Кнежевић, *Манастири у источној Србији по турским пописима из XV и XVI века*, Зборник за ликовне уметности 21, Нови Сад 1985. (књига В. Ј. Ђурића), 301-307; од истог ауторв, *Друштво и уметност у источној Србији*, Збориик зв ликовне уметности 29/30, Нови Сад 1993/94, 190-194.

[19] G. Babič, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathist de la Vierge a Cozia (Valachie)*, Зборник радова Византолошког института 14/15, Београд 1973, 185-186.

[20] Б. Кнежевић, *Друштво и уметност*, 192, сл. 5.

[21] S. Radojčić, *Ikone Srbije i Makedonije*, Beograd 1961, 79, kat. br. 79; Umjetnost na tlu Jugoslavije, Sarajevo 1971, kat. br. 313.

[22] И. Кочишки, *Нова Македонија*, јануари 1996.; А. Серафимова, *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану*, Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки, Приштина-Београд 1998,154-155.

[23] О. Миловановић, *Црква Св. Николе у манастиру Ново Хопово (живопис)*, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 268-269. Р. Станић, *Црква Св. Николе у Брезови код Ивањице*, Свопштења XXV, Београд 1993, 120, сл. 26 и 27.

[24] Икона - триптих са Христом Царем из Црквено уметничке збирке српске православне Будимске епархије у Сентандреји, рад је Остоје Мркојевићв из 1692. године за српску цркву у Лепавини (Хрватска), затечена у српској цркви у Бвји, сада у Сентандреји. В. Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 27,152, T.VI. - C. L. Dimitrescu, *Pictura muralâ din tara romôneascâ*, Bucureçti 1978, 79, fot. 32; В. нап. 45.

[25] Г. Суботик, о.с., 92-93, 73, црт. 50.

[26] E. Drakopoulou, *Η Πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12 ος-16 ος)*, Atina 1997, 118-121.

[27] С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, Зборник за ликовне уметности 1, Нови Сад 1965, 69-103.

[28] М. М. Машник, *Манастирот Св. Никола Ореоечки*, Културно наследство 14/15, Скопје 1990, 10.

[29] S. Pelekanidis, *Καστοριά*, Thessaloniki 1953, πιν .152.

[30] Л. Прашков, Е. Бакалова, С. Бояджиев, *Манастирите в България*, София 1992, 216

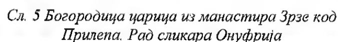
[31] Податак ми је саопштила В. Поповска-Коробар, истор. уметности на чему јој се захваљујем.

[32] Према податку М. М. Машниќ, истор. уметности, нашто јој се захваљујем.

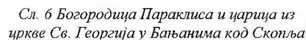
[33] E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, 78-79.

[34] В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, *Манастир Раваница*, Београд 1981, 53-64.

[35] Према опсервацијама аутора овог рада.



Сл. 5 Богородица царица из манастира Зрзе код Прилепа. Рад сликара Онуфрија



Сл. 6 Богородица Параклиса и царица из цркве Св. Георгија у Бањанима код Скопља

поменућемо и Деизис из поменика у цркви Св. Николе Геракомије у Охриду, где је Христос сигниран као Цар славе, док Богородица носи само хитон и мафорион, без обележја царице. На моћ традиције у овом правцу још једном ће нас подсетити усамљена фигура Христа у медаљону у цркви Св. Николе у селу Слепче на северном делу Пелагоније.[36] Указали бисмо и на оштећену необјављену икону из Струге, на којој се, поред Христа цара над царевима, исто тако чита натпис "Господ царује", а испод њега су апостоли заједно са двојицом арханђела. Христос је у прилепском селу Слепче сигниран као *цар небески*, али је постављен по дужини цилиндричног свода, заједно са осталим допојасним фигурама Христа, догматске концепције. Положај ове допојасне фигуре Христа разликује се од свих претходних примера, који се налазе на северном зиду поред олтара или у трему храмова. Разуме се, овај приказ из Пелагоније насликан је без фигура Богородице и Јована Претече.

Отварајући још једном питање приказивања Христа као великог архијереја, уз констатацију да се у охридској дијецези он често слика с лоросом, и да је његова митра у више случајева конципирана као царска круна, треба указати на познату Христову фигуру ове врсте (заједно с Богородицом царицом) у Спас-Преображенској цркви у Новгороду. Овај начин приказивања из Новгорода опажа се на још три иконе из Русије, од којих најстарија, у Успенској цркви у Кремљу, спада међу иконописна дела с краја XIV века. Фреске из Ковальева у Новгороду, према В. Н. Лазареву настале су под директним јужнословенским утицајем, при чему се указује на параделе с познатим споменицима из Охридске архиепископије.[37] Међутим, у делима охридско-костурског круга из XIV века, Христос је насликан као цар и најчешће је окружен светим ратницима у дворској одећи. Везе са руским делима се не могу искључити, али остаје отворено питање којим су се обрасцима служили зографи који су радили на руском терену.

У поствизантијском периоду, у времену османлијске владавине, фигуре Христа великог архијереја су постале доминантне. Оне су заступљене у олтарској еухаристичној тематици, али заузимају и значајно место у иконопису,[38] док фигуре Христа свештеника, познате из старије уметности XI и XII века, периода Палеолога, остају, пре свега, повезане за сцене Пута и Вечере у Емаусу.[39] Најстарије познате приказе Христа великог архијереја, са сигнатуром да је он цар над царевима и велики архијереј, у средишњим деловима Балкана на-

---

[36] Г. Ангеличин-Жура, *Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско (XУ-XIX век)*, Охрид 1997, 168, сл. 3. Представа из села Слепче (Пелагонија) према необјављеној магистратури Николе Митреског.

[37] В. нап. 8.

[38] M. Tatić-Djurić , *L'icône signé e de Constantinos Zgouros avec la représentative du Christ Grand archeveque*, *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς συνεδρίου πελοποννησιακών σπουδών*, Atina 1976, 211-218; M. Chatzidakis, Εικόνες της Πάτμου, Atina 1977, 67, εικ.19, 83; P. L. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Atina 1990, 45; T. Papamastorakis, *Η μορφή του Χριστού-μεγάλου αρχιερέα*, ΔΧΑΕ 1993/1994, Atina 1994, 67-76.

[39] Најновији рад о лику Христа свештеника објавио је А. М. Лидов, *"Христос священик", в иконографических программах XI-XII веков*, Византийский временник, том 55 (80),1, Москва 1994,187-192 (са старијом литературом).



Сл. 7 Икона "царског Деизиса" из Етнографског музеја у Београду (инв. бр. 1314)

илазимо на икони Деизиса, у Охриду, у цркви Св. Петра и Павла у Трнову и Св. Јована на Патмосу; примери који се датирају поткрај XIV или на почетак XV века.[40] Изван овог простора, на фреско-композицији из Ковальева, сигнатура није сачувана. На фигурама из Охрида, Трнова и Патмоса, Христос није насликан са лоросом.

У раздобљу кад је сликање Христа с архијерејским обележјима постало доминантно на балканском поствизантијском простору, у старим епархијама Охридске архиепископије и даље се ретко јављају прикази ове врсте. Поменућемо неколико примера на којима је исписан почетак 92. псалма без обзира да ли Христове слике имају обележја цара или архијереја. Ови прикази су значајни због праћења њихове еволуције и узајамног утицаја у земљама овог културног круга у поствизантијској уметности на балканском простору. У том погледу карактеристичне су композиције у цркви Св. Ђорђа у селу Бањани код Скопља, Св. Јована Богослова (Св. Николе) крај манастира Слепче у Демир Хисару и у цркви Св. Спаса у Кучевишту. Том кругу припада и илустрација из јеванђеља, која потиче из Беочина, данас у збирци СПЦ у Београду.

У цркви Св. Ђорђа у селу Бањани (1548/9. г.)[41] ова је композиција насликана на северном зиду, поред олтарске преграде, али је, за разлику од претходних споменика, Христос у овом храму приказан као архијереј, са сакосом и омофором преко којих су аплицирани серафими. Богородица носи раскошну царску одору, широку круну западњачког типа, богато декорисан вео и огртач. Јован Претеча држи крст и свитак заједно са својом одсеченом главом, али је он висок, витак, издуженог артикулисаног раста. Композиција је смештена испод троделне арке с "илузионистичком" дугом на луковима. Иза Богородице су фигуре св. Ђорђа и св. Ди-[illegible] после њих св. Меркурј насликан у уобичајеном ставу светог ратника. Са обе стране Христове фигуре је исписан дужи текст из првог стиха 92. псалма, који се и сада добро чита: "Господ царује. Обукао се у величанство, обукао се Господ у свилу, (и опасао се)", Фигуре Христа, Богородице и Јована Претече су у великом броју детаља идентичне са истим фигурама из Деизиса у цркви Преображење у селу Зрзе, чији се ансамбл приписује познатом зографу Онуфрију. Упоређења ове две композиције, и поред оштећења Христа у селу Бањани, указују на више идентичних елемената како у сликању лица, тако и у приказивања њихових инсигнија. Овде ћемо само истаћи да се на истој слици у манастиру Зрзе налази натпис "Цар над царевима, Господар над господарима и велики архијереј".[42] Будуће анализе ансамбла из Бањана ће показати у којој је мери овај живопис повезан са радионицом великог зографа, који је у том периоду радио у Костуру. Недалеко од Бањана, за манастирску цркву Св. Арханђела изнад села Кучевишта била је израђена икона "царског Деизиса", која се данас чува у београдском Етнографском музеју (инв. бр. 1314). Изглед иконе ни до данас није репродукован у целини, али се у каталошком опису истиче да је поред Христа насликана Богородица царица. Христос поседује царске инсигније, седи на широком изрезбареном престолу са отвореним јеванђељем на коме се распознаје почетак текста "Придите благосло-

---

[40] П. Миљковиќ-Пепек, *Проучувања на неколку новооткриени икони*, Културно наследство IV, Скопје 1971, 12, сл. 9; Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 144-145; T. Papamastorakis, o.c., 67-76.

[41] М. М. Машниќ, *Прилози за три малку познати споменици*, 100, заб. 25.

[42] З. Расолкоска-Николовска, *Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите*, Зборник на Археолошкиот музеј, IV-V, Скопје 1966, 82-83, сл. 3; Б. Бабић, *Фреско живопис сликара Онуфрија*, Зборник за ликовне уметности 16, Нови Сад 1980, 274, сл. 6; Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 140.



Сл. 8 Остоја Маркојевић, Деизис (триптихон), 1692. кат. 8

вени...".[43] Са обе стране Христове фигуре преко златне позадине налазе се два круга у којима је црвеном бојом исписан почетак 92. псалма "Господ царује.".

Ова икона из Кучевишког манастира сликарски је изведена на идентичан начин као и фигуре двојице арханђела са Христом између њих, која потиче са старог иконостаса цркве. Сенке на лицу Арханђела Михаила, експресивног израза и изведене брзим потезом четке, показују да су оне насликане за један иконописни ансамбл најраније у 1592 години. Овај уметник, чије нам име није познато, javља се и у Марковом манастиру, где је вероватно радио царске двери за иконостас следећих година.[44] Са овом групом иконописних дела најављује се могућност за заокруживање делатности једног зографа или радионице у скопском региону на преласку из XVI у XVII век.

Сликање Христа цара и Богородице царице у корелацији са Страшним судом има своје место и у припрати цркве Св. Богородице (Св. Спаса) у селу Кучевиште. У овом храму су поред Христове фигуре сачувани делови почетка 92. псалма.[45] О фрескама у Хопову саопштен је само кратак опис (без илустрације) при чему се истиче да Христос и Богородица носе царске одоре.[46] Судећи по опису Христа постављеног у путир можемо претпоставити да је то "Христос у једном другом облику", што произлази из његовог еухаристичног чина Вечере у Емаусу.

У цркви у Кучевишту, на источном зиду од припрате, у горњем делу је Страшни суд, док су под њим фигуре Христа архијереја, Богородице Параклисе (Молитељке) иза које су св. Петар и св. Никола, а иза њих Јован Претеча, св. Павле и св. Јован Богослов. На северном зиду су већ такорећи уништене фигуре св. Ђорђа и св. Димитрија, у ратничкој одећи. Ансамбл, некад захваћен пожаром, данас се тешко прати, али је његово датирање поткрај XVI или на почетак XVII века сасвим прихватљиво. Сликање Страшног суда и појављивање Христа цара испод њега, заједно са одабраним светим личностима, представљају јединствену тематску целину. Њихов саоднос повезује молитву за спас душа заједно са опоменом о Христовом другом доласку.

У старим средњовековним македонскнм крајевима на ову композицију наилазимо и у малој цркви Св. Јована Богослова (Св. Николе), која је датирана натписом из 1627. године. Све три фигуре распоређене су у ниши на северном зиду храма, у близини олтарске преграде. Христос је представљен као цар и архијереј истовремено: његова круна има изглед камелавкиона, док преко сакоса носи омофор и лорос. Од посебног је интереса грчки натпис са обе стране Христа исписан у два реда. Први ред доноси почетак 92. псалма "Господ царује", а испод њега је сигнатура "Цар над царевима".

Одавно је познато и четворојеванђеље које се данас чува у Београду (Музеј СПЦ, Грујић, 204), датирано [illegible] у 1565/75. годину.[47] Значење

[43] В. нап. 21.

[44] В. нап. 22.

[45] J. Николиќ-Новаковиќ, *Илустрација на Акатистот на Богородица во црквата Воведение на Богородица (Св.Спас) с. Кучевиште*, Културно наследство 16 (1980), Скопје 1993, 88-89, сл.13

илустрација у овом четворојеванђељу можемо сагледати из неколико особина посебно интересантних за наше истраживање: 1. Исус Христос је насликан као архијереј, а Богородица као царица, с молитвеним обраћањем ка сину, али без свитка. 2. Христос је сигниран као Праведни судија, а испод сигнатуре је исписан словенски текст почетка 92. псалма. 3. Минијатура је уклопљена пре коментара охридског поглавара Теофилакта који се односи на јеванђеље по Матеју. 4. Сигнатура Праведни судија и текст "Господ царује", сагледани у корелацији са коментарима јеванђеља по Матеји, указују на његово значење за стварање композиције Страшног суда, која се у великој мери заснива на тексту овог јеванђелисте.

Закључци из претходних разматрања, у овој фази сазнања, отварају могућност да резултате резимирамо у следећим редовима:

1. У старим епархијама Охридске архиепископије и у црквама средњовековних македонских крајева чиставља се традиција приказивања Христа - цара над царевима, заједно са Богородицом и Јованом Претечом. Богородица се најчешће слика као царица и параклиса (молитељка), док се свети ратници у одећи велможа појављују само повремено, подсећајући на композиције у Трескавцу и Марковом Манастиру. Ове тематске целине на тлу Македоније се континуирано прате почев од друге половине XV, па све до краја XVII века.

2. Још од прве половине XVI века постају веома популарна приказивања Христа цара над царевима и великог архијереја, с тим што се њихова обележја не изражавају само преко натписа и врстом круне, већ и преко владарског лороса, појава која, према нашим сазнањима, у византијској уметности, сем у Русији, није примећена.

3. На више од десетак примера композиција, независно од тога да ли је у питању приказ Христа цара над царевима, архијереја или са манифестирањем обележја обе врсте, уочено је исписивање почетка 92. псалма "Господ царује. Обукао се у величанство...". Из нашег разматрања постаје јасно да је у питању појава карактеристична за простор Охридске архиепископије, и да та појава потврђује да је овај псалам имао утицаја на обликовање слике. Из литургике је познато да овај псалам заузима значајно место у служби проскомидије, као уосталом и 44. псалам стих 9: "Представи се царица". Значење почетка 92. псалма као празничног прокименона, у црквеној пракси је такође добро познато.[48]

4. Све поменуте варијанте у највећем су броју концентрисане на територијалном појасу од јужне Албаније до источне Бугарске, на северу углавном до Поморавља, а на југу до Метеора, с тим што се средишње извориште налази на средњовековном македонском простору. Њихов положај у храмовима се најчешће лоцира на северни зид наоса, поред олтарске преграде, али се понекад, доста ретко јавља и у припратама споменика. Њихово присуство је примећено и у илуминацији, као и на иконама – поменицима из охридског краја.



Сл. 9 Исус Христос Цар над Царевима, Галерија икона - Охрид

5. Широки талас архијерејских приказивања Христа заједно са Богородицом царицом и параклисом у поствизантијском добу поприма веће размере и шири се у све земље ове културне сфере. Ови прикази излазе из еухаристичног циклуса олтара, а често су заступљени у иконопису. Напоредо с фигурама Христа великог архијереја, у Божанској светој литургији он задржава своје место, као и у Причешћивању апостола.

6. Неколико постојећих специфичних представа с краја XIV и почетка XV века, било је истакнуто као значајан узорак за праћење трансформације приказивања Христа са обележјем цара и архијереја. У хронолошкој пројекцији, на првом месту је фреска из Ковальева у Новгороду, где је Христос цар и архијереј, као и мала охридска икона са фигуром Христа - архијереја,

[47] Л. Мирковић, *Старине Фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 11-12. Љ. Васиљев, *Каталог копија орнаментике српских средњовековних ћирилских рукописа*, Београд 1980, 13-15.

[48] Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, Београд 1982, 134. Архимандритъ Киприанъ, *Евхаристия*, Парижъ 1947, 151.

који је у натпису означен као цар над царевима и велики архијереј. С краја XIV века потиче и икона из Успенског сабора у Кремљу, иконографски сродна с фрескама из Коваљева, с тим што Христова круна има наглашене владарске атрибуте. На узорцима из цркве Св. Петра и Павла у Трнову и на икони из манастира Св. Јована Богослова на Патмосу, и поред сродности натписа, Христос је приказан као велики архијереј, с тим што његова круна има владарске карактеристике.

У прелиминарном расветљавању ове теме заступљени су претежно споменици из охридског региона, Костура, Пелагоније, Демир Хисара и Скопља, али је њихов продор знатно шири и према суседним средиштњим регионима Балкана. Остаје отворено питање о узорцима којима су се послужили руски мајстори из XIV и XV века, који можда потичу из солунско-македонског споменичког круга, или из саме византијске метрополе, чији споменици нису сачувани. Откривање нових сродних примера у живопису, у даљем периоду може допринети да се оцрта развојни лук ове појаве, продор и варијанте ове ликовне теме у уметности целокупне византијско-словенске ликовне сфере.

Christ, Roi des rois, dans les fresques de l'Archevêché d'Ohrid du XV au XVII siècles

Cvetan Grozdanov

Le groupe de peintures monumentales avec les figures du Christ Roi des rois, de la Vierge Reine et des martyrs dans l'apparat des nobles est déjà bien connu dans l'art byzantin du XIV siècle. Le plus ancien des ensembles se trouve à Treskavac près de Prilep (avant 1342/43), mais ils apparaissent avant la fin du XIV siècle dans les églises entre Skoplje, Prilep, Ohrid, Castoria et Veria. Jusqu'à nos jours neuf compositions avec Christ Roi des rois et la Vierge Reine ont été identifiées dans la peinture monumentale, dans l'enluminure (Psautier de la Bibliothèque de Munich) et dans la peinture des icônes (icône de Veria).

Dans la présente contribution l'auteur souligne l'existence d'un important ensemble des représentations analogues, peintes dans des églises sous la domination turque depuis le milieu du XIV à la fin du XVII siècle. Dix-huit exemples sont identifiés. Ils sont surtout fréquents dans les villes de la région dont l'Archevêché d'Ohrid fut le noyau, dans les monuments des villes médiévales de Macédoine, aussi bien que de Grèce, Serbie et Bulgarie. L'auteur souligne les exemples de Dolgaec en Pélagonie, de Matka près de Skoplje, Vranštica près de Kičevo, puis l'icône de Struga près d'Ohrid, ainsi que ceux des églises de Boboštica près de Korča (Albanie), Oreovec, Brajčino, Žvana, (région d'Ohrid Prespa et Pélagonie), l'icône des Saints-Archanges au dessus de Kučevište (évêché de Skoplje), comme les exemples déjà connus de Castoria, Meteori, Krepičevac et Hopovo en Serbie et Boboševo en Bulgarie.

Jugeant selon la multitude d'exemples, la portée chronologique et l'envergure de l'expansion l'auteur croit qu'il s'agit d'un phénomène plus étendu du développement iconographique de Christ Roi des rois et Vierge Reine dû à la nouvelle évolution iconographique issue des monuments connus de l'art du XIV siècle. Les exemples comportant à côté de Christ l'inscription du psaume 92 indiquent que le psaume a exercé une influence essentielle sur la formation de la peinture, ainsi d'ailleurs que d'autres écrits qui ont inspiré l'apparition de la composition. Le présent travail n'a pas épuisé l'étude de tous les monuments qui contiennent l'idée et la thématique de cette composition, mais le groupement d'un grand nombre d'exemples, peu connus et inconnus, ouvre la voie à des recherches systématiques possibles de l'apparition de cet aspect iconographique et thématique dans l'art byzantin tardif.

Une icône russe representant le miracle de saint Georges et le dragon

Krassimira Platchkov

UDK 75.051.046.3.033/.034(=82)"15":235.3::248.214

This paper deals with an Russian icon from a private collection, featuring scenes associated with St George. On the basis of iconographic and stylistic observations, it can be supposed that it came into existence in Novgorod in the first half of the 16^{th} century.

Si on connaît la provenance de la plupart des icônes qui se trouvent dans les musées, celles des collections privées ne possèdent souvent qu'une pièce d'identité temporaire: la facture d'un marchand. Elles ont perdu leurs origines, évanouies dans le passage de main en main, justifié par la piété ou l'amour de l'art.

C'est le cas de l'icône russe de saint Georges qui fera l'objet de mon étude. Tout en étant consciente des faiblesses que peut présenter une analyse basée essentiellement sur la méthode comparative, j'essayerai de définir l'époque et l'endroit de sa création, ainsi que le contexte historique et artistique dans lequel on pourrait la placer.

L'icône est de grande dimension.[1] Elle est peinte sur un panneau composé de deux planches de bois lourd et dense,[2] raison pour laquelle la déformation du support est relativement faible. Néanmoins, elle a entraîné la dégradation de la couche picturale sur un axe vertical. On remarque aussi plusieurs endommagements de petites dimensions situés sur toute la surface de l'objet. Les marges de l'icône sont étroites. Le fond de la peinture est de couleur verte, dense et régulière.[3]

La composition peut être divisée horizontalement en deux parties. A gauche, dans la partie supérieure de la pièce, sur le fond escarpé d'une montagne ocre brune surgit saint Georges sur son cheval blanc. Béni par la main de Dieu, il enfonce sa lance dans le dragon, figuré aux pieds du cheval. A droite, au-dessus des remparts rouges de la ville, apparaissent les dignitaires du royaume, précédés par le roi et la reine. Ils se tournent tous vers le saint avec un geste qui montre et qui recommande. Deux curieux sortent leur tête par les fenêtres des remparts. La princesse, représentée dans l'embrasure de la porte de l'enceinte, tire au bout d'une corde rouge le dragon vaincu pour l'emmener dans la ville et le montrer aux habitants. La légende à côté de sa tête nous explique: девїца ведет ӡмиꙗ во град.[4]

Il s'agit d'une représentation que la Russie connaît déjà au 12^{e} siècle et dont l'église de Staraja Ladoga, consacrée à saint Georges[5] garde l'un des premiers exemples. Nous la trouvons aussi sur une icône de Novgorod du début du 14^{e} siècle, conservée actuellement au Musée Russe de Saint-Pétersbourg.[6] Par ailleurs, nous savons, qu'il existe beaucoup d'icônes provenant de la région de Novgorod, datées entre le 15^{e} et le 17^{e} siècle et qui utilisent la même formule iconographique.[7]

Le culte de saint Georges arrive de Byzance en Russie très tôt. Il a probablement été introduit à Kiev encore au temps de Vladimir,[8] époque du premier baptême collectif des Russes.[9] Toutefois, aucun texte ne nous donne des indications précises sur la célébration d'un tel culte avant l'époque de Iaroslav (+1054). En effet, lors de son baptême, Iaroslav prend le nom de Georges (Iouri, en russe). En 1030, il part vers la Livonie, conquiert les tribus finno-ougriens habitant dans la région et fonde la ville de Georges (Iourev grad), actuelle Tarta, en Estonie.[10] Après la victoire sur les Petchénègues, en 1037, il fonde le monastère de Saint-Georges à Kiev. Voulait-il remercier son saint patron de l'avoir aidé dans cette guerre, ou bien, la construction d'un monastère s'avérait nécessaire après l'incendie dévastateur dont la ville avait été la victime en 1017,[11] nous ne le savons pas. Toujours est-il que cette entreprise contribue à l'institutionnalisation d'une nouvelle fête consacrée à saint Georges. L'église de ce monastère est bénie un 26 novembre au-

---

[1] Les dimensions de cette pièce sont de 90 x 69,8 x 3,2 cm.

[2] La structure du bois me fait penser à celle d'un pin rouge. Sur le dos on remarque les traces de l'outil qui a servi au dégrossissement du bois sans que la surface aie été rabotée par la suite.

[3] Les derniers travaux de consolidation de la couche picturale, exécutés par Madame Néli Iontcheva, ont révélé que le fond vert existait à l'origine, mais le bord plus foncé a été rajouté ultérieurement. L'examen de l'objet à la lumière rasante et à la lumière ultraviolette a démontré une faible quantité de surcharges, mais en revanche, on observe des colmatages et des remplissages des parties manquantes de la couche picturale. Vu les techniques utilisées pour les différents travaux de restauration on devrait conclure à plusieurs interventions survenues à différentes époques.

[4] "La jeune fille mène le dragon (le serpent) dans la ville".

[5] M. V. Alpatov, *Etjudy po istorii russkogo iskusstva,* Moscou 1967, 162 et ill. 111.

[6] E. S. Smirnova, *Živopis' Velikogo Novgoroda seredina XIII – načalo XV veka,* Moscou 1976, 188 et suiv., ill. 294.

[7] E. S. Smirnova, 1976, 192.

[8] Dans les années 987-989 le prince Vladimir mène une campagne militaire contre la citadelle de Cherson. Les Russes réussissent à prendre la ville. Vladimir demande à Basile II et Constantin VIII la main de leur sœur Anne. La faveur est accordée à Vladimir à condition qu'il se baptise. Le baptême et ensuite le mariage ont lieu. Vladimir donne à ses deux beaux – frères comme cadeaux de mariage la ville de Cherson, bien entendu... après l'avoir pillé. Ainsi arrivent à Kiev "les reliques de saint Clément et de saint Thiva, son disciple, des vases liturgiques et des icônes pour sa dévotion..." - cf. V. Vodoff, *Naissance de la chrétienté russe,* Paris 1988, 66.

[9] V. Vodoff, 1988, 67.

[10] N. M. Karamzine, *Istorija gosudarstva rossijskogo,* t. I-IV, reprint, Kalouga 1993, 150; V. O. Klučevski, *Kurs russkoj istorii,* čast' I, t. I, Moscou 1987, 173 et n. 9.

[11] N. M. Karamzine, 1993, 151.

tour de l'an 1051 et "Iaroslav ordonna que saint Georges soit célébré ce jour dans toute la Russie".[12] Le saint devient ainsi non seulement protecteur des agriculteurs et des troupeaux, fête déjà existante dans la liturgie russe, mais aussi protecteur des princes, rôle qu'il n'a jamais eu officiellement dans l'église byzantine.[13] Car, même si à partir d'Alexis I Comnène (1081-1118), saint Georges prend une place dominante à Byzance en devenant le protecteur de plusieurs empereurs, dans la liturgie byzantine, en revanche, il ne dépasse jamais sa mission de patron des agriculteurs et des troupeaux.[14] Avec cette deuxième célébration de la mémoire de saint Georges en Russie, Iaroslav voulait probablement atteindre deux buts: d'une part, confirmer sa volonté d'avoir le même patron que les empereurs byzantins et, d'autre part, acquérir une certaine indépendance par rapport à la tutelle du clergé byzantin.[15]

Nous ne savons pas à quel moment exactement on commença à représenter en Russie le miracle avec le dragon, mais ce ne fut pas plus tard que la fin du 11^{e} siècle.[16] En ce qui concerne sa célébration, il semble qu'elle avait lieu le 26 novembre.[17]

Le culte de saint Georges a été transporté à Novgorod. Il est fort possible qu'il y fût célébré dans cette ville encore à l'époque de Iaroslav puisque ce dernier avait des relations très soutenues avec la principauté. Toujours est-il que le premier monastère dédié au saint a été fondé en 1119 par le prince Vsevolod Mstislavitch (+1146) à la mémoire de son père, dont le nom de baptême était Iouri (Georges). Quand, en 1136, le rôle politique des princes fut limité et Novgorod devint une république, ceux-ci quittèrent la forteresse située au centre de la ville pour s'installer dans un château de la rive droite de Volkhov. La cathédrale Sainte-Sophie perdit alors sa fonction d'église princière. Le monastère de Saint-Georges édifié par Vsevolod devint le centre des rassemblements de l'aristocratie novgorodienne et joua, de ce fait, un rôle politique important.[18] A notre connaissance, il reste une icône de cette époque. Elle provient du même monastère et représente le saint en habits militaires.[19]

Cependant, c'est dans l'église de Staraja Ladoga de Novgorod que nous trouvons, probablement, l'exemple le plus ancien de saint Georges et le dragon de la région. Il date du 12^{e} siècle. Le saint n'est pas représenté ici comme tueur de l'animal, mais comme adjurant à la suite de quoi "le dragon a commencé comme une brebis à lécher ses pieds".[20]

Mythe, légende, texte apocryphe, texte canonique, l'histoire de saint Georges a dû traverser le même chemin en Russie qu'à Byzance pour passer du conte à la Loi. Et, peu importe si pour le peuple russe il fut l'héritier de Iaril, Péroun, Dajbog ou le dieu équestre du soleil Chors, son image s'est avéré intimement liée à l'idée la plus ancienne de la lutte entre le Bien et le Mal et, ainsi, a acquis une efficacité.[21] N'est-ce pas ce que cherchaient à prouver les *Antihérétiques*,[22] permettant ce genre de transformations à condition que leur organisation fonctionnelle fût faite en vue d'un profit: "... en toute chose, l'habitude a plein pouvoir et les actes l'emportent sur les paroles. A vrai dire qu'est-ce qu'une loi sinon une habitude consignée par écrit ?",[23] et plus loin: "Quelle tradition écrite aurait transmis la confession unanime et quotidienne du symbole sacré de la foi, si elle n'avait pas d'abord été introduite de façon non écrite?".[24]

Revenons à notre icône de saint Georges. Si sa partie supérieure est occupée, comme nous avons pu le constater, par une formule iconographique déjà bien établie, sa partie inférieure présente un récit – commentaire rare.

Ainsi, au-dessous de la ville, sur le fond d'une montagne vert foncé, on voit le roi qui accompagne sa fille jusqu'au lac où elle doit être sacrifiée. Le geste gracieux de la fille exprime sa tristesse. Le père montre de ses mains le lieu du sacrifice. Une légende vient compléter l'image: **спостави цар девицѵ ... нї на снедені[е].**[25] Mais, saint Georges, descendu de son cheval, enfonce déjà sa lance dans la gueule du dragon alors qu'un ange dépose sur sa tête la couronne de la Victoire. La légende devant la tête du saint confirme la scène: **геωрги победı ꙁмиꙗ.**[26] Une deuxième, au-dessus de l'ange et aujourd'hui effacée par le temps expliquait probablement son geste. Le récit continue à droite. Ici, saint Georges est en train de passer à la princesse la corde rouge avec laquelle est attaché le dragon pour qu'elle puisse l'emmener dans la ville et le montrer à ses habitants. Devant elle, occupant tout l'angle droit, apparaît le cheval blanc sur le fond sombre de la montagne. Arrêté dans une position d'impatience, il attend son cavalier. La présence de ce cheval, si visible, est expliquée

V. N. Lazarev, *Novy pamjatnik stankovoj živopisi XII veka i obraz Georgija – Vojna v vizantijskom i drevnerusskom iskusstve,* Vizantijskij vremennik VI (Moscou 1953) 208.

V. N. Lazarev, 1953, 209.

V. N. Lazarev, 1953, 201.

Les tendances anti-grecques apparaissent en Russie très tôt, au même moment que la christianisation du pays, cf. I. Lotman et B. Ouspenski, *La dualité des modèles et son rôle dans la dynamique de la culture russe jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle,*25-26, in I. Lotman, B. Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe,* Lausanne 1990.

Il est possible qu'une des premières représentations de saint Georges et le dragon en Russie fut celle du relief provenant du monastère de Saint Démètre (?) de Kiev construit en 1062, cf. V. N. Lazarev, 1953, 211 et fig. 12.

D'après V. N. Lazarev, 1953, 209. En revanche le "guide", à l'usage des prêtres de l'Eglise russes, écrit par S. V. Boulgakov, *Nastol'naja kniga dlja sveštenno-cerkovnoslužitelej,* Har'kov 1900, donne la fête de la consécration de l'église de Saint-Georges de Kiev comme étant également celle de la cavalerie et des cavaliers (cf. *ibidem,* 432). Le miracle avec le dragon est raconté en additif, le 23 avril, jour de la fête du saint lui-même et l'auteur explique qu'à cause du miracle avec le dragon, on vénère ce jour-là le saint comme protecteur des troupeaux (?) – *ibidem,* 146.

A ce sujet cf. N. M. Karamzine, 1993, 221; V. Vodoff, 1988, 130-131.

V. N. Lazarev, 1953, fig.13 et 14.

[20] V. N. Lazarev, 1953, 213-214, fig. 15.

[21] Ch. Walter appelle le miracle avec le dragon "best-selling" *conte,* dont la popularité était due non à la victoire du saint sur le dragon, mais plutôt à la délivrance de la princesse, cf. Ch. Walter, *The cult of saint George,* Revue des études byzantines 53 (Paris 1995) 321. Cette interprétations, très intéressante, me semble difficilement acceptable pour la peinture russe avant la fin du 16e siècle, créée dans un monde dans lequel toute manifestation de vie profane était considérée comme "impure", cf. I. Lotman et B. Ouspenski, *op.cit.,* 27 et suiv.; mais aussi parce que jusqu'à la fin du 16^{e} siècle toute la littérature russe est entre les mains des moines, cf. M. Heller, *L'histoire de la Russie et de son empire*, Paris 1997, 165. En revanche, la dépendance de ce récit d'un modèle païen me paraît évidente.

[22] Ecrit par Nicéphore le Patriarche entre 818 et 820 lors de la crise du second iconoclasme, le texte cherche à prouver la légitimité de l'image représentant Dieu, cf. M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie,* Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Paris 1996, 11.

[23] M.-J. Mondzain, *op. cit.,* 165, à ce sujet cf. aussi V. N. Lazarev, 1953, 208; E. S. Smirnova, 1976, 191; B. Ouspenski, *La dualité,* in I. Lotman, B.Ouspenski, 1990, 27 et suiv.

[24] M.-J. Mondzain, *op. cit.,* 168.

[25] Une partie de cette légende a été effacée. Ce que l'on peut lire actuellement est: "Le roi accompagna la jeune fille ... pour être mangée".

[26] "Saint Georges a vaincu le dragon".

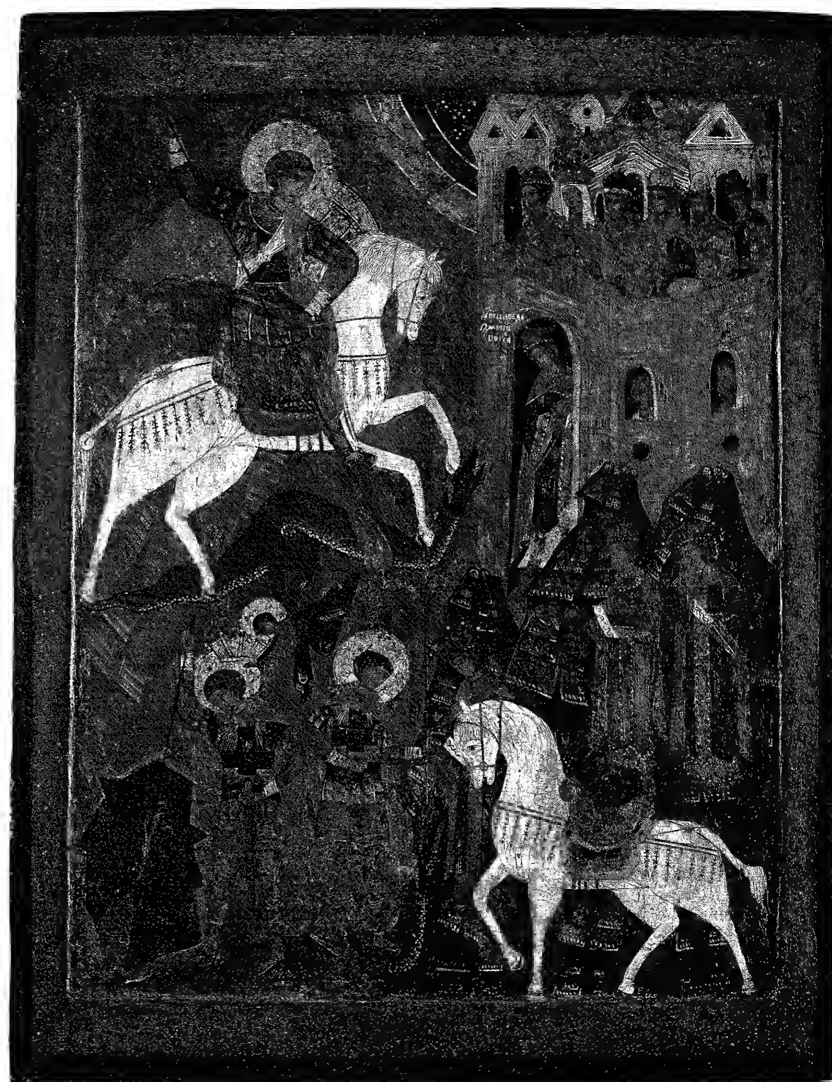


Fig. 1 Icône, Le miracle de saint Georges et le dragon

légende derrière la tête de la jeune fille: ὁ ἅγ(ιος) ι дал е девїце конь держат(и).[27]
Comme derrière chaque image de ce genre il y a un il est tout à fait naturel de nous demander quel était qui inspira le peintre pour représenter ce long récit manière si détaillée. Il existe beaucoup de versions racle de saint Georges et le dragon.[28] La légende av- ıuis une grande popularité dans toute la Russie, mais t dans la région de Novgorod.[29] Ces différentes ver- proviennent de toute évidence de sources différentes st fort possible qu'une des versions longues retrace te georgien du 11[e] siècle, conservé actuellement à la thèque du Patriarcat grec de Jérusalem.[30] D'après ce le miracle de saint Georges et le dragon a eu lieu du du saint. En effet, il venait de quitter l'armée de ltien et rentrait vers ses propriétés en Cappadoce. nt abreuver son cheval, il s'arrêta devant un lac. Au le l'eau, il vit une jeune fille qui pleurait. Elle lui dit e allait être sacrifiée pour apaiser le dragon dévasta- ui vivait dans le lac. Aussi, le supplia-t-elle de fuir e pas être dévoré par le monstre terrible. Mais, saint e convaincu qu'il devait sauver la jeune fille, sup- ieu de l'aider. A ce moment, le dragon apparut. Sa- orges adressa de nouveau une prière à Dieu en lui ıdant de transformer l'animal sauvage en bête docile. t les yeux de tous les habitants de la ville perchés s remparts, le dragon se coucha aux pieds de saint es. Alors, le saint demanda à la jeune fille qu'elle lui sa ceinture pour attacher le dragon et l'emmener ı ville.[31]
Nous retrouvons sur notre icône aussi bien le roi qui ıa fille vers le lac que saint Georges qui donne la bête ée à la princesse. En revanche, le texte ne dit rien de oire du saint sur le dragon qui émerge des eaux. Ce ıt qui pourrait être considéré comme final, clôturant entre le Bien et le Mal, et qui représente, sur l'icône, ment de la récompense divine sous forme d'une ıne de gloire, apparemment n'existe pas dans le récit en. De plus, tout de suite à droite, le dragon relève la ıur suivre obéissant la jeune fille vers la ville. On a ession que le récit s'arrête pour recommencer. Ainsi, s que dans une version inconnue le dragon ressuscite stoire continue, il me semble que cette redondance récit de l'exploit, est due non pas à l'illustration eul texte, mais au choix délibéré de différents mo- issus de différents textes. Plus encore, si la scène du xistait pas, on arriverait à l'illustration d'un conte sur rance d'une princesse par un jeune soldat fort et vail- qui n'est pas le but du peintre. Il a besoin de rappe- il s'agit d'une lutte et d'une victoire au détriment, re, d'une logique.
Si la synthèse est propre à la formule iconographi- ı multiplication des images au service d'une idée, 'un désir didactique non dépourvu de liberté. Cette liberté s'impose à nos yeux encore une fois d'une autre manière avec la représentation du cheval blanc dans l'angle droit. A-t-il réellement une fonction dans un récit vantant l'exploit d'un héros? Non seulement il couvre une grande partie de la princesse, un des personnages principaux de l'histoire, mais visuellement, il s'impose au regard de toute sa force par le contraste que crée sa blancheur. En contrebalançant celui que monte saint Georges, il sert un désir esthétique évident.[32]

Ainsi, la datation de cette peinture se pose avec encore plus d'acuité. Pour ce faire, j'étudierai quelques éléments stylistiques.

Les visages des personnages sont calmes, aux traits allongés, les modelés doux, les yeux aux pupilles légèrement surélevées leur donnent un air quelque peu étonné. Ils nous font penser aux personnages de deux icônes. La première, actuellement conservée à l'Ermitage, représentant la Naissance de la Vierge, est datée du milieu ou de la deuxième moitié du 16[e] siècle.[33] La deuxième du Musée de Novgorod, représentant l'Annonciation provient de l'église de la Nativité de la Vierge du monastère de Saint-Antoine de Novgorod. Elle est datée de 1560.[34] Si l'Annonciation représente une scène très laconique, composée de deux personnages sur le fond d'une architecture très développée, la Naissance de la Vierge est beaucoup plus "loquace". Ici, dans une architecture qui utilise différentes vues et perspectives, s'agitent plusieurs servantes autour d'Anne qui vient d'accoucher. Au premier plan, deux femmes préparent le bain de l'enfant. Tout en haut du palais, Anne et Joaquim admirent la petite Marie enveloppée dans les langes. L'architecture n'apparaît pas comme une simple décoration indiquant le lieu de l'action, mais organiquement liée à la scène, elle place les personnages dans l'espace. Les figures des personnages allongées aux mouvements souples et dansant traduisent une influence moscovite qui arrive dans l'art du Nord surtout après la chute de la ville de Novgorod vers la fin du 15[e] siècle sous la dominance politique et ecclésiastique de Moscou.

Cette organisation spatiale manque dans l'icône de saint Georges. Les figures ont l'air d'être suspendues. Les différents plans sont présentés uniquement par le biais de chevauchements et superpositions. Les montagnes jouent plus le rôle d'un fond qui met en évidence les personnages par les contrastes des couleurs que celui d'éléments structurant un espace. A cela, on peut rajouter l'effet graphique que cette peinture avait, atténué aujourd'hui a cause de l'adoucissement par le temps de la force des contours des différents éléments (architecture, montagnes etc). Vu les qualités picturales de cette icône, il est plus juste de penser plus à un archaïsme qu'à un manque de maîtrise. Par ces caractéristiques, elle nous rappelle les icônes de Novgorod de la fin du 15[e] ou du début du 16[e] siècle, comme par exemple le Miracle de Flor et Laure.[35] Ceci nous permet de conclure que l'exécution de l'icône de saint Georges peut être placée dans la première moitié du 16[e] siècle.[36]

En ce qui concerne la conception de la narration, on pourrait la comparer à celle d'une broderie, datée de 1510, représentant la Naissance de la Vierge et provenant de l'église de la Résurrection de Volokolamsk.[37] Le récit s'y développe avec beaucoup de détails et de la même manière linéaire que sur l'icône de saint Georges. Les servantes qui viennent pour apporter les présents à Anne, le bain de l'enfant, l'enfant endormie dans son berceau, entourée de deux servantes, Joaquim qui observe la scène, tout ceci est raconté à l'aide de scènes successives. Volokolamsk se trouvait sur un chemin commercial qui liait Novgorod à Moscou.[38] Par ailleurs, nous savons que les broderies étaient des oeuvres mineures que l'on exécutait souvent à la suite d'une peinture ou d'un modèle déjà existant. Peut-on imaginer, dans ces conditions que la broderie de Volokolamsk était, elle aussi, influencée par la peinture du Nord, plus locace et plus libre que celle de la capitale[39] d'autant plus que le monastère de Volokolamsk dépendait de l'évêché de Novgorod.[40]

Si les analogies entre l'icône de saint Georges et celles exécutées dans la région de Novgorod me paraissent évidentes, je ne peux pas oublier un fait qui reste troublant et non expliqué: il s'agit du choix du fond vert par le peintre. On aurait pu, à cause de lui, penser à la peinture de la ville de Pskov. Mais, ce que nous connaissons comme étant sûr et faisant partie de la production des ateliers de cette ville du début du 16[e] siècle est d'un esprit différent. Les visages dramatiques des personnages, construits à l'aide d'ocres foncées et aux modelés soutenus me semblent diverger de notre icône.

Il est vrai que nous connaissons aussi une autre icône représentant saint Georges, datée de la deuxième moitié du 16[e] siècle et identifiée comme étant de Pskov.[41] Sans nier certaines similitudes entre les deux pièces, nous sommes en présence ici d'un style différent. Que ce soit par le décor étoilé de la cape du saint ou les détails de son armure, le dragon a plusieurs ailes ou même l'eau mouvementée du lac, cette peinture montre un souci plus grand de décoration annonce l'art du 17[e] siècle. Le fond d'un vert dilué perd de sa puissance colorée et contribue à atténuer le contraste.[42]

Dans ce cas, peut-on placer la création de notre icône dans la région de Novgorod et imaginer une influence pskovienne? Cette interprétation me semble plausible. En effet, nous savons qu'il existait des relations très étroites entre les deux républiques marchandes. De plus, elles avaient le même évêché. Novgorod tombe sous le pouvoir de Moscou en 1478. Plusieurs sont les chroniques qui narrent les évenements tragiques que la ville éprise de liberté connaît en ce fin de siècle.[43] Non moins dramatique est le destin de Pskov qui perd son indépendance en janvier 1510. Des masses de population sont chassées, d'autres quittent la ville incendiée et détruite.

Malgré cela, l'activité artistique dans la région ne cessera pas. Tout le long du 16[e] siècle, la ville de Novgorod, plus puissante économiquement et plus riche culturellement que celle de Pskov, sauvegardera sa force créatrice.[44] Pourquoi, dans ces conditions, ne pas imaginer qu'elle a pu accueillir dans ses ateliers des peintres pskoviens qui, en arrivant, ont apporté un peu de l'art de leur ville?

Georges a donné à la jeune fille de tenir le cheval".
ıet des différentes versions de la légende ainsi que les études con- ıt les textes, cf. E. S. Smirnova, 1976, 189 et n. 6.
ımirnova, 1976, 191.
alter, *op. cit.*, 320.
donne pas l'histoire en entier, mais je ne donne pas l'histoire en mais juste les éléments qui servent à l'explication de l'image.

32 En ce qui concerne l'icônographie de cette pièce, il faut mentionner l'existence d'une autre icône publiée par J. Myslivec, *Svatý Jiří ve východokřesťanském umění*, Byzantinoslavica V (Prague 1933-1934) 361 et tabl. IV, fig. 2. Cette icône qui faisait partie de la collection Lichatchev est actuellement conservée au Musée russe de Saint-Petersbourg et date du 17[e] s. Elle a la même iconographie excepté quelques détails comme par exemple la représentation de l'armée de Dioclétien, la différence dans l'armement de saint Georges qui tue le dragon avec un glaive, la quantité supérieure des témoins etc. La dernière scène du récit y est plus claire. Saint Georges tient dans sa main droite la corde à l'aide de laquelle est attaché le dragon et avec sa gauche il s'appuie sur son glaive comme sur un bâton. En face de lui se trouve la princesse qui tient au bout d'une corde le cheval. La légende "Saint Georges donna à la jeune fille de tenir le cheval" de notre icône aurait trouveé ici une meilleure place. L'auteur qui montre dans son article une très bonne connaissance des textes ne donne aucune explication au sujet de la scène à côté du lac.

33 A. S. Koscova, *Drevnerusskaja živopis'*, Saint-Petersbourg 1992, N° cat. 81, 213, texte 385.

34 A. N. Trifonova, *The Russan Icon of the Nogorod Museum Collection*, Saint-Petersbourg 1992, N° cat. 129.

35 V. N. Lazarev, *Russkaja ikonopis', Novgorodskaja škola i severnye pis'ma*, Moscou 1983, pl. 54.

36 Cette datation est confirmée par l'étude linguistique et paléographique des légendes faite par professeur Dj. Trifunović. La même opinion a été émise aussi par professeur A. A. Zalizniak, lors d'une communication orale. Les deux spécialistes attestent l'intervention de deux mains, mais datent l'icône de la même époque. Par ailleur, A. A. Zalizniak pense qu'il s'agit d'une écriture de la Russie du Nord-Ouest à cause de la perte de "et'" comme par exemple dans le mot девїца.

37 T. V. Nikolaeva, *O nekotoryh volokolamskih drevnostjah*, Drevnerusskoe iskusstvo, Hudožestvennaja kul'tura Moskvy i prinadležaščih k nej knjažestv XIV-XVI veka, Moscou 1970, 365-385, ill. 367.

38 T. V. Nikolaeva, *op. cit.*, 366.

39 En ce qui concerne la "loquacité" et les libertés prises par les peintres d'icônes de Novgorod du 15[e]-16[e] siècle, nous pouvons trouver plusieurs exemples, cf. E. S. Smirnova, V. K. Laourina, E. A. Gordienko, *Živopis' Velikogo Novgoroda, XV[e] siècle*, Moscou 1982, 498 ou bien une icône très intéressante de la collection Pavel Korin, conservée actuellement à la Galerie Trétiakov de Moscou. Elle représente la Nativité. Un des bergers qui s'appuie sur sa canne regarde Joseph en tournant le dos aux spectateurs, alors qu'un autre berger est en train de nourrir une chèvre, cf. V. I. Antonova, *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, Moscou 1966, 30, N° 4, ill. 10.

40 M. Heller, 1997, 154.

41 M. Alpatov, I. Rodnikova, *Les icônes de Pskov*, Léningrad 1990, ill. 143.

42 A mon grand regret c'est la seule peinture de Pskov que je connais et qui pourrait être rapprochée de celle de l'icône de saint Georges. La présence d'autres exemples pourrait changer mes conclusions.

43 V. N. Bernadski, *Novgorod i novgorodskaja zemlja v XV veke*, Moscou - Leningrade 1961, 300 et n. 49-54.

44 A. P. Pronstein, *Velikij Novgorod v XVI veke*, Har'kov 1957, 239 et suiv.

Једна руска икона с представом чуда Светог Георгија и аждаје

Красимира Плачкова

Чланак је посвећен необјављеној руској икони која се сада налази у приватној збирци. У њему се расправља о времену и месту настанка иконе, као и о историјском и уметничком контексту у којем је поникла. Икона је водоравно подељена на два дела. У горњем је Св. Георгије на коњу и он копљем пробада аждају, пред њим је принцеза с узицом за коју је привезано чудовиште, и град с царем, царицом и другим изненађеним житељима. Таква представа, добро је познато, постојала је у Русији већ у XII веку (фреска у Старој Ладоги), што је подстакло аутора да се позабави култом Св. Георгија у Кијеву и Новгороду у XI-XII веку. У доњем делу иконе насликано је неколико сцена: цар испраћа принцезу на језеро где ће бити жртвована, Св. Георгије побеђује чудовиште док га анђео крунише и, најзад, светитељ пружа принцези узицу којом је аждаја везана. Најближи текст-предложак овим епизодама јесте једна верзија житија светога, сачувана на грузијском језику, у рукопису XI века у Библиотеци Грчке патријаршије у Јерусалиму (Ch. Walter, REB 53, 1995, 320). На основу иконографских ознака и сличности с неким иконама другачијега садржаја у Рускоме музеју и Ермитажу у Санкт Петербургу као и Новгородскоме музеју, ова икона се може сматрати за новгородски рад прве половине XVI века. Остаје, међутим, и даље необјашњива зелена позадина иконе, која упућује на псковску средину. То се објашњава историјским приликама после 1478, кад су ова два града, Новгород и Псков, у оквиру исте епархије, могли да утичу један на други, што је нашло својеврстан одраз и на икони Св. Георгија.

Echoes of Medieval Architecture in the Work of the Master Builder Andreja Damjanov

Aleksandar Kadijević

UDK 72.071.1(497.17)"18" : 726.5.035(497.11)"18"

The Building opus of Master - Builder Andreja Damjanov (1813-1878), vividly reflects modest material base, stylistic errings and absence of firm aesthetic criteria in the architecture of Slavic peoples under Turkish rule on the Balkans in the nineteenth century. In this typically "Balkan" stylistic polymorphous artistic opus, the elements of Byzantium, medieval Serbia, Islamic and post-Byzantine architecture, the Renaissance and Baroque live in unusual, only in this region acceptable balance

Built in the central, southern, northern and western parts of the Balkan Peninsula, the impressive work of Andreja Damjanov (1815-1878), a Mijac from Veles, was very popular and respected even in the course of his life. In the conscience of common people and ecclesiastic order-givers it marked the continuity with the past epochs of Christian building activity. The churches in Macedonia, Serbia, Bosnia and Herzegovina, constructed by Damjanov, were spiritedly written about by many chroniclers, travel writers and historians of culture and art. Although the interest in Damjanov's work gradually declined, the image of the value of his work did not fade away. In support of this view proves the historiography of his work developed in the learned societies of former Republic of Macedonia, Serbia, Bulgaria and Bosnia and Herzegovina.[1]

As a master-builder of sacral and profane buildings Damjanov constructed from 1855 until 1878 a voluminous and stylistically multilayered work which, according to its importance, goes beyond the level of provincial architecture from border areas of the Turkish Empire. He was a noted master-builder of monumental town cathedrals, parochial churches and village places of worship. In the arcbitecture of the Orthodox Slavic peoples in southeastern Europe in the nineteenth century there was not an author who would fulfill complex building enterprises in various cultural milieus with such creative energy as this manysided self-educated author did. Passing through the old school of making his way from apprenticeship up to the experienced master-builder of the family *tajfa* (family members group of masons and painters), he acquired large knowledge during his travelings through the Balkans getting acquainted with the monuments of Byzantine and post-Byzantine era. He was formed in the period when stylistic elements from western and mid-Europe were not applied on a large scale in the regions under Turkish rule. Damjanov's adopting European building methods speaks in favor of the contemporaneity of his creative work and fitting into the most modern course of Greek ecclesiastical architecture which began in Thessalonica at the middle of the nineteenth century.

Although it was written about Damjanov in science in detail, there are still insufficiently studied spheres of his life and work. Taking into consideration that only a smaller part of fourty assumed Damjanov's churches was recorded and aside the fact that all the regions, where he constructed buildings, were not established with certainty, it is rather inopportune to bring complete evaluation of his work. Aside the necessary examining of the established factography, chronology, topography and typology of Damjanov's creations, it is indispensable to examine in detail his creative growth and determine closer the ideological character, stylistic contents and importance of his building works. In his achievements it is of the greatest importance to make difference between that which is authorial, original and exemplary and which pertains to canons and that generally prevailing. His works identified with certainty should be completely viewed in respect of architecture in all the regions where he worked and compare them with courses in architecture of western, middle and eastern Europe and with Christian sacral building practice in the other parts of the Turkish Empire.[2]

As it has been mentioned in historiography, the mature and late period of Damjanov's work is predominantly linked with Serbia and Serbian regions under Turkish rule in the western part of the Balkan Peninsula. Damjanov's work in southeastern Serbia started as early as in the fifth decade of the nineteenth century with the construction of the churches dedicated to St Elias at Pečenjevac (1844) and to Sts Apostles at Turekovac (1845). In spacial, structural and morphological sense, these buildings belong to the first phase of Damjanov's sacral architecture. Being of small size, of not striking contours and without domes, which he used to apply to monumental buildings in Macedonia, Damjanov's basilicas in southeastern Serbia cannot be compared with

[1] On the work of *tajfa* Damjanov cf.: M. S. Filipović, *Andreja Damjanović from Veles, Zograf i neimar (around 1813-1878)*, Muzeji 2, Beograd 1949, 33-35; A. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 146-170, 179-180; K. Tomovski, *Majstor Andreja Damjanov*, Skopje 1966; M. Jovanović, *Srpsko crkveno graditeljstvo i slikarstvo novijeg doba*, Beograd-Kragujevac 1987, 97-101; Z. Manević, *Romantična arhitektura*, Beograd 1990, 5-6; A. Kadijević, *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX - sredina XX veka)*, Beograd 1997, 14-24; M. Rakocija, *Manastiri i crkve grada Niš a*, Niš 1998, 38-39, 109-111; S. Vujović, *Srpsko crkveno graditeljstvo na području Starog Vlaha pod turskom vlašću u drugoj polovini XIX veka* (in print).

[2] This set of problems "has been partly treated at the International Symposium "Delo majstora Andreje Damjanova" held at Skopje on the twenty-fifth and twenty-sixth of March 1999.



Fig. 1 Church of St George at Smederevo

epresentative early and late works. These are modest ge places of worship without characteristic outside arc-tural working-up. On them is prevailing the settled plan e post-Byzantine cubical basilican church without ele-s of European Romanticism and the evoking to Serbian tecture of the Middle Ages. The church at Pečenjevac not even an upper floor gallery for women above the ı.[3] Small, not striking quatrefoil window openings ma-eir appearance even in the later works of Damjanov's in southeastern Serbia.

The distinguished role of Andreja Damjanov in the on of specific Serbian style in architecture of the ninete-century has been pointed out in science several times.[4] judgement has been confirmed even by the newest ches, although it is well-known that Damjanov did not e towards "one-national" stylistic settings, but used to he forms of various traditional and current building ls. Since in mid-nineteenth century Serbia he met "na-" euphoria in culture and art, he incorporated in his architecture the characteristics of this new reality. As the first author who after a long break applied motifs from Serbian medieval architecture without intention that they should be dominant elements in his compositions, Damjanov founded the bases of the national style in method, but not in definitely fixed forms. Inspired by Serbian tradition he pointed to possible ways of the development of national historicism in Serbian architecture and encouraged searches in more complete solutions in this respect.

The building activity of the *tajfa* of Andreja Damjanov, embodied in the first period of his work after he arrived in Serbia (1855-1851) in many sacral buildings, is the product of the traditional course of post-Byzantine architecture in Aegean Macedonia, Epirus and other parts of Greece, characteristic for the eighteenth and the first half of the nineteenth century when the pressure of the enforced oriental culture gradually declined.[5]

In this period it is noticeable development of towns, as well as the intensive increase of their building funds which, after a long stagnation, were transformed in important commercial, religious and cultural centers. A large influx of village inhabitants into towns, at the time of reforms and greater tolerance of Turkish authorities, initiated the building or renewal of the most monumental and the largest Orthodox places of worship – the many-aisled basilicas.[6] As a result thereof in Greek towns we reveal basilicas bordered by characteristic open or closed arcaded porches, while monastery basilican churches, constructed outside of urban zones, predominantly held classic Byzantine poly-domed elevation. As time went on basilicas increased in space, height and monumentality. Functional complexity of their space and noticeably ornate interior appeared under the strong influence of west European architecture in the Greek region, which had its peak at the middle of the century. Through the annexing and remodeling of the facade of the medieval church dedicated to St Menas in Thesslonica (1852)[7] a new type of town basilican church made its appearance characterized by multistoried outside porches of the same height as the churches themselves with dependent structures extended on all three sides of the building.

"It cannot be said for Andreja Damjanov that he was a self-taught, even less untaught man. On the contrary, everything that he built reveals a good master familiar with construction and stylistic layers of building."[8] Damjanov was only one of the last known master-builders in this region who did not attend art academy or polytechnical advanced school to get acquaintance with laws of projecting and building, but went through the long, old-time school of education in the family *tajfa*.[9] He matured in the period when west-European elements were not applied at a large scale in Macedonia, Epirus and other Orthodox regions under the Turkish government. Therefrom arises his involving in western tradition visible mainly in the plan of decoration and arran-

ɜnić, *Crkva Sv. Ilije u Pečenjevcu*, Leskovački zbornik XXXVIII, ovac 1998, 165-176

anević, *Romatična arhitektura* 5-6; A. Kadijević, *Jedan vek,* 14-15.

[5] Εκκλησιες στην Ελλαδα μετα την Αλωση (I-IV), Αθηνα 1979-1993

[6] M. Šuput, *Srpsko crkveno graditeljstvo od 1459 do 1557 godine–kontinuitet ili obnova*, ZLUMS 27-28, Novi Sad 1991-1992, 254-255.

[7] T. Papazotos, *The Church of St Menas*, in: Thessaloniki and its monuments, Thessaloniki 1985, 75; A. Кадијевић, *Један век,* 16.

[8] M. Jovanović, *op.cit.*, 89

[9] Id.



Fig. 2 The church of Descending of the Holy Spirit on the Apostles at Niš

gements in the interior, which speaks in favor of the contemporaneity of his architecture, of readiness to fit into the new course of architecture of basilicas which made appearance at the mid-century in Thessalonica.

The first Damjanov's building in Serbia, which made the turning point in Serbian ecclesiastical architecture, is the church of St George at Smederevo built between 1851 and 1855.[10] After the plan of Jan Nevola for the new Smederevo church was not accepted, because it did not comply with the concept of the order-givers in respect of the appearance of the church and because of unsuitable location, the authorities of Smederevo recomended to the municipality that the parish should bring "from the other side – beyond the river – an experienced engineer who could see the Manasija monastery and design the plan of the church and according to it, as required by the parish, build the church at Smederevo." The parish soon made the contract with a master from Turkey instead from Austria – with Andreja Damjanov from Veles.

The idea that the new Smederevo church should be built after Manasija met the full approval of the congregation, the more so because one of its members visited in person the monastery. After some differing from the project and new disputes in this connection, the authorities agreed with the existing status in that the fact remained that architecture of the new Smederevo church was directly inspired by the appearance of the Manasija monastery. Damjanov obviously complied with the wishes of the order-givers copying from architecture of Manasija construction setting of the five-domed church. In their view the likeness of the new Smederevo church with that one of Resava was unquestionably great. In spite of the tall, monumental Baroque - Classicistic belfry above the narthex, the difference in respect of "European" formed churches was more than obvious and in this way the basic aim was attained.

The base of the church sixteen meters wide and thirty meters long is a combination of the basilican type of a building with the Morava plan of church with developed, inscribed cross with five domes. The inscribed cross is not emphasized in the inside but outside with four smaller and one monumental central dome with high tambour. The spacious choirs are stressed in the base of the building since they are made in the transverse axis of the cross in which is situated the central dome. The three-altar apsides, semicircular in the inside, and polygonal outside are emphasized in the base. On the western side there is a tower with square base, which is rather massive in relation to the slender domes above the naos. The church is supplied with two lateral richly decorated entrances. To all the panels dividing the façade corresponds the inside wall division. No matter how much to the attics, to which the apsidal conches lean with segmental surfaces and decoration above the windows or at the foot of smaller domes, Baroque motifs are applied, the whole composition has a new, characteristically "Serbian" feature. The multitude of Romanesque varied details creates a specific charm and gives a particular value to this monument.

If we single out the belfry on the front façade, by comparing two monuments from various epochs, Manasija

[10] K. Tomovski, *op.cit.*, 30-31; A. Kadijević, *op.cit.*, 17-19, 286



Fig.3 The basilica of the Holy Trinity at Nova Varoš

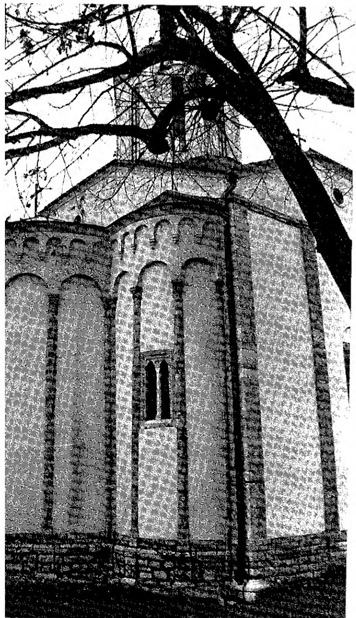


Fig. 4 The basilica of the Holy Trinity at Nova Varoš

›rava endownment – and the church at Smederevo we ee great similarity both as a whole and in details (the of domes, arcaded frieze, openings).[11] On the church nederevo we notice more concentrated and compact composition of upper zones, the applying of Baroque wavy tympana and attics through which the composition and stylistic oneness with the western part of the building has been secured. The plan of Manasija is impressed into the eastern part of the church at Smederevo with smaller alterations (the inside and outside appearance of apsides). The necessity to meet other, western principle of building, induced the master-builder to put two smaller domes above the travée in the western part of the naos which do not disturb the longitudinal, basilican character of the space since they do not rest on columns.

In respect of the preceding work of Andreja Damjanov the church at Smederevo is a turning point in his building activity. After many monumental buildings constructed after post-Byzantine tradition and modest trials of the Balkan Romanticism, in which he applied the structure of basilican churches bordered by traditional Byzantine porches, where the roof construction conceals the domes, the church at Smederevo represents an endeavor to deduce architectural features to two clearly differed stylistic determinations and false single-aisled construction alien to Damjanov's past work. Unburdened by the restraints of Ottoman authorities applying a belfry and many-domed elevation Damjanov showed in this creation considerable sense for the solving of a complex architectural program. In plastically opulent, of vigorous contour and dynamic composition of the Smederevo church, Damjanov announced ambitious building enterprises in the Balkan regions where the living conditions for Christians were more favorable. The eclectic amalgamation of Baroque front façade and "medieval" dome setting, visibly marked in the Smederevo concept, determined the form of his future church dedicated to the Archangel Michael at Gomje Čičevo near Veles.[12]

After he reached success with the church at Smederevo, Damjanov started with the realization of the cathedral at Niš,[13] although its construction, marked by many obstructions, lasted long, from 1856 until 1872. The construction of the church began on the basis of special approval of Turkish authorities in the very eve of the liberation wars in Serbia, when in the towns under Turkish occupation started economic strengthening of Serbian middle class which, together with positive reforms in Turkey itself, enabled the construction of cathedrals. The contract has been preserved concerning the building of the church which was made with Damjanov in 1857. The church was dedicated to the Descending of the Holy Spirit on the Apostles. In Niš Damjanov met the wishes of the congregation to construct a five-dome monumental church with the base in the form of a developed inscribed cross, similar to that one in Gračanica in Kosovo combined with traditional basilican type bordered by porches. This is the form which in the eighteenth and the beginning of the nineteenth century was very popular in Epirus, Macedonia and Serbian regions under Turkish rule. The belfry on the western side was added in 1957 (arch. Aleksandar Medvedev, Russian emigrant).[14]

---

[11] Cf. Zbornik: *Manastir Resava, Istorija i umetnost*, Despotovac 1955.
[12] A. Kadijević, *op.cit.*, 19.
[13] B. Andrejević, *Spomenici Niša*, Niš 1996, 107-110; A. Kadijević, *Jedan vek*, 19-20, 287, M. Rakocija, *op.cit.*
[14] A. Kadijević, *op.cit.*, 20.

The building is markedly monumental and for a long time it had a dominant position in the town. The slow building of the church was affected both by unfavorable financial sources, as well as the obstruction of Turkish authorities who did not agree with the planned dimensions of the church, in particular when the construction of bigh domes started. The original belfry on the front façade in Baroque style was lower of the same reasons. The works were finished by Andreja's brother Đorđe who walled the church in 1872, while the consecration of the church took place in 1878 after the town was liberated.

The churcb has a base in the form of three-aisled basilica where each aisle terminates in an apsis in the east. On the southern, northern and western side there is an open arcaded porch which supports the galleries. Taking into consideration that the outside porches are noticeably lower in respect of the church, we may infer that the church at Niš follows the traditional type of the Greek basilica of the eighteenth and the first half of the nineteenth century. The domes are not placed according to the scheme of cruciform setting, but are arranged in the middle and comer fields. The largest, central dome has a twelve-sided tambour, while the other tambours have eight sides. The scheme of five domes is here the most noticeable link with the Middle Ages, while the porch bordering the building and risalit emphasized nave, is fitted into the base of the inscribed cross pointing to the characteristics of the post-Byzantine building principles.

Damjanov again applied basilican setting reviving the symmetrically disposed mass of the central cubicle with arcaded porch and lively façade molding and decoration. Historicistic reminding of a concrete medieval monument is here less noticeable and emphasized than it is the case with the church at Smederevo. So that better oneness in composition could be attained the domes are not concentrated above the "medieval" part of the church as at Smederevo, but are more compact and more logically arranged at the corners of the naos. Here too we see the characteristical motif of the wavy gable above the under-roof comice. As to the stylistic working-up and harmony of masses, lightness in appearance of the ground-floor zones, the church at Smederevo unquestionably represents one of a more successfully constructed town basilican churches of Andreja Damjanov.

Contemporaneously with the building of the church at Niš, the *tajfa* of Damjanov accepted a delicate building enterprise in the middle of Polimlje, a part of the Rascian region governed by Turks. As Milan Borisavljević remembers, from 1869 until 1873 they were finishing the basilica of the Holy Trinity at Nova Varoš. Although the church was built by unknown local masters, it is not unfounded to assume that Damjanov's *tajfa* arrived with the tasks to renew, repair and rebuild the upper construction of the church, because the original domes fell into the naos in 1869 because of weak columns, and thus affected its final architectural appearance. According to the comments of the architect Slavica Vujović, the dome of the church has an elyptical base and charasteristic working-up wbich derives from the Damjanov's master workshop.[15]

The corpus of modest Balkan provincial architecture of humble Cristian places of worship was enriched by the

---

[15] S. Vujović, *op.cit.*

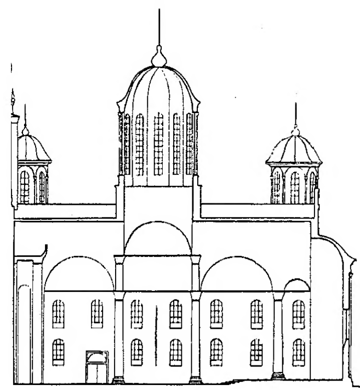


Fig. 5 The church of the Holy Trinity at Vranje



Fig. 6 The basilica of Holy Spirit at Vlasotince

elements of Serbian medieval architecture in the similar way as it was done at Smederevo. The church at Nova Varoš is a three-aisled basilica with dome of somewhat clumsy contours, size 21.10 x 14.50 meters. It was made of dressed and broken stones. According to the outside working-up and size, it corresponds with cubical, closed type of churches from Macedonian period of Damjanov's *tajfa*, where they applied the structure of the church overtopped by domes and blunt gables. Here too the motif of the blunt gable, which emphasized the hipped roof, is very stressed, while the dome above the naos and altar apsis were made after the monuments of the Morava school. After the church at Smederevo the architectural inheritance of the Morava school continued its being in Serbian ecclesiastic architecture, although in the Middle Ages it did not take root in Polimlje. The biforas of the church have been constructed in Romanesque style reminding us to the biforas in Studenica and Mileševa. Some of them like the biforas on the western side are framed with Saracenic arches, which reflect the in-



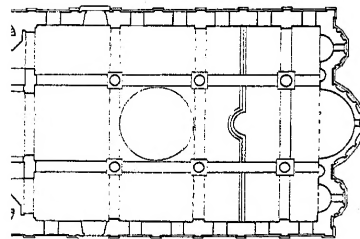


Fig. 7 Basilica of Virgin Mary at Sarajevo

ıence of Gotic and Islamic architecture. This unusual, stytically heterogenous creation strongly affected the deve- ›ment of basilican architecture in the Rascian region (the urches dedicated to St Nicholas at Novi Pazar 1868-1871, › Assumption of Christ at Štavlje 1873-1877, St Basil of ›trog at Prijepolje 1888-1891, St George at Lopiže 1892, › Petar and Paul at Sjenica 1895).[16]

In the church of the Holy Trinity at Vranje (1859) ıdreja's brother Kosta applied the base of a large three- ›led basilica (17 x 30 meters) bordered on three sides with rches.[17] According to the general architectural concept, the urch represents the blending of expressive medieval space ıtrix, post-Byzantine porch and elevation, as well as Baro- › and oriental motifs in the decoration of the interior. Mo- ›t appearance of the Vranje and some earlier Damjanov's ırches in southeastern Serbia was the result of the norms ıcerning the building and size of Orthodox churches de-



Fig. 8 Basilica of Virgin Mary at Sarajevo

termined by Turkish authorities, because they did not permit that churches in respect of urban importance and height in towns overtop mosques. Bogdan Nestorović supposed that the Damjanov's *tajfa* also renewed the neighboring church dedicated to the Holy Spirit at Vlasotince (1855-1858) also a three-aisled basilica with symmetrically made façades.[18] The big quatrefoil window in the eastern wall of the church, above the altar apsis, is larger than on the churches at Vranje and Pečenjevac. Baroque attics are disharmoniously incorporated in the traditional roofing of the church. Unlike other Damjanov's churches, that one at Vlasotince has a porch only on the western and southern side. Aside this church, the old ones at Pirot and Leskovac,[19] appearing at the beginning of the nineteenth century, may be considered conservative buildings of the first period of basilican architecture of Orthodox churches in southeastern Serbia. Damjanov's work is also represented by the basilica of St Nicholas at Gnjilane from 1861, but there are not sufficient data on it because it perished in flames. It is known that it was renewed by the master-builder Georgi Novakov Džongar.[20]

---

[16] Id., *Crkva Vaznesenja Hristovog u Štavlju*, Zbornik Sjenice 8, Sjenica 1997, 173-175, 182-183.

[17] K. Tomovski, *Saborna crkva Sv. Trojice u Vranju*, Vranjski glasnik III, Vranje 1967, 13-26; A. Kadijević, *Jedan vek traženja*, 20-21, 288.

[18] B. Nestorović, *Arhitektura Srbije u XIX veku* (manuscript), Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14, 410, 291-293.

[19] A. Kadijević, *op.cit.*

[20] Id.



Fig. 9 The cathedral of Holy Trinity at Pirot

On the church dedicated to the Virgin Mary at Sarajevo built between 1865 and 1868, Damjanov returned to the rectangular, three-aisled space scheme of the church at Smederevo without side semicircular choirs.[21] Through the disposition of the domes he repeated the Niš setting of domes placed at the corners of the central cubicle. The likeness of the setting with the Smederevo church mirrors also in the change of the high belfry on the front façade, which presses back to a great measure the monumentality of the five-domed composition of masses above the naos. Here Damjanov complied with remembrences of the five-domed scheme of Manasija, but on the western side he added the belfry because around ten years earlier the Cathedral in Belgrade was the model for building belfries. The mixture of styles was again emphasized in moldings, decoration and profiling of the building (attics, tympana, arcaded frieze, pilasters). The domes were made in the same way as at Smederevo and Niš churches after slender domes of the Morava school, with narrow windows and slender colonnettes on tambours. His intention to compile the elements from various building epochs, even from his own buildings, is proved by the data revealing that during the negotiations with the Sarajevo municipal government concerning the cathedral Damjanov made known that he had not any project which he could show, but suggested to the order-givers to see the churches at Niš and Smederevo.

The cathedral at Pirot dedicated to the Holy Trinity ceived Damjanov's town churches raised on the territories under the Turkish government. The front façade terminates in triangular gable which underlines the basilican division of the space in the inside on aisles. The porch was again applied with the function to diminish the rusticity of the massive, closed into the ground dug-in cubical block of the church. The symmetry, stratification and constructive firmness impress in the front façade a dominant role in the composition of the entity, in which the slightly unproportional dome – concealed behind the so called main motif of the composition, the gable setting of the façade termination – is placed. The not striking dome above the naos has no calotte but an octogonal roof. In the elevation and disposition of masses, in some constructive and decorative setting, the new church at Pirot resembles the older church (basilican plan, digging into the ground, arcaded porch, gable roof and termination of façade etc.).

The church dedicated to the Holy Trinity at Mostar[23] is according to its size larger than that one at Sarajevo and it represents a significant creation of the Damjanov's transitive style being interesting for its fitting into the building ambience of Herzegovina through which, as it is the case in Smederevo and Pirot, the author again showed subtle res-

---

[21] K. Tomovski, *Majstor*, 33-34;. A. Kadijević, *op.cit.*, 21-22.

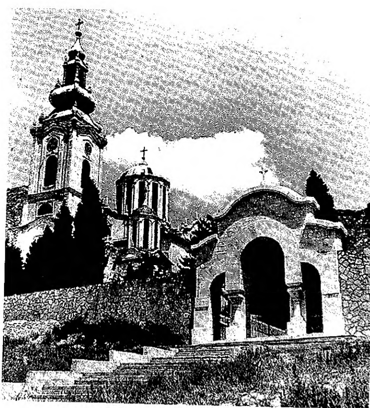


Fig. 10 New Orthodox church of Holy Trinity at Mostar

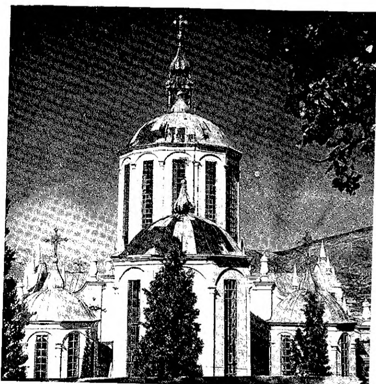


Fig. 11 New Orthodox church of Holy Trinity at Mostar

pect for the spirit of the place and heritage of the environment where he constructed buildings. The construction of the church was begun by the master-builder Spasoje Vulić in 1863, while the church was completed by Andreja Damjanov in 1873. Vulić made the plan of the space with four columns in the naos, an unusual setting of the dome system (2+1+3) and the location of separated belfry on the north-eastern side. The impression of massiveness and compactness of the lower parts of the church is slightly moderated by picturesque gradation of upper masses, as well as by the applying of Baroque attics, pyramids and finials of elevation that correspond with Baroque motifs on the separated belfry. Here we notice the stressed characteristic of Damjanov's manner of equally underlining the dome motif, cubical mass of the church and belfry. The domes of the church are as in the Gothic and oriental building practice, terminating in pointed motifs, while, similar to the Romanesque building practice in the Adriatic Coastal Region, the openings are narrow and scarce. In treating façades the wall mass prevails over open areas. Under the influence of the Adriatic Coastal Region, the outside walls are supplied with rich molded decoration with figural motifs. Side concave portals have opulent molded decoration applied on the jamb and lintel, as well as separate stone niches with columns and arched opening in lunettes. The decorative gate and railing of the churchyard of the church at Mostar were made in the thirties of the twentieth century by Momir Korunović, a great supporter of the national style in Serbian architecture.[24]

The oriental way of forming and decoration of domes, Damjanov also aplied on the church dedicated to the Virgin Mary at Čajnice.[25] Above the aisles of the longitudinal church he placed even eighteen shallow, blind domes, so the whole building got more eastern than Serbian–Byzantine building features. After Damjanov died his sons continued to build on the bases left by their father but with less success.

Damjanov's ecclesiastical architecture foreseen for Serbian Orthodox parishes, as well as everything built by this manysided master-builder from the Balkan south, represents the symbiosis of several stylistic and functional determinations. On them are prevailing the elements of Byzantine and post-Byzantine architecture visible in the general outline of the domes above the naos, basilican setting of the base and application of traditional porches of the Serbian-Byzantine building constructions, in the applying of modified three-conch plans and more particularly emphasized arcaded friezes, as well as in elements of Romanesque and Gothic style, Levantine Baroque and Islamic building constructions, which were applied in decorative finials of elevation, working-up of separating string courses and in blended constructions and treatments of interior, while the elements of west-European Baroque are visible foremost in the forms and details of belfries. In Bogdan Nestorović's opinion in each Damjanov's composition prevails the Serbian–Byzantine style as a basis, which cannot be, however, accepted when the majority of his churches are in question.[26] Aside some examples (Smederevo, partly Niš and Sarajevo) Serbian–Byzantine elements are not too much emphasized, primary and all-embracing to the measure considered by Nestorović, neither is the importance of other stylistic layers here only to add to the secondary façade plastics.

The older Damjanov's churches are very spacious and easily surveyed. The materials used in building were mainly of rather poor quality. In the course of the second half of the nineteenth century, when the status of Christians in the Turkish Empire got better, Damjanov built more solid and monumental buildings making use of solid and lasting materials and raising high belfries. At the time when his building activity was focused to Orthodox church, we see that Damjanov still predominantly applied basilican spacial setting with massive cubical structures of the central volumes of the churches bordered by post-Byzantine porches, but also longitudinal type of the building with five domes and belfry on the west side. These buildings have been recollected for unusual eclecticism and successful blend of stylistic layers, as well as rich invention of the author capable to meet a vast variety of requirements of order-givers who were not to be foreseen.

[24] A. Kadijević, *Momir Korunović*, Beograd 1996, 121, 165; the church at Mostar was completely pulled down in the civil war in Bosnia and Herzegovina 1993.

[25] Id., *Jedan vek* 23.

[26] Id.

[27] P. Popović, *Srpska profana arhitektura*, Prilozi KJIF, vol.1-2, Beograd 1927, 163.

Although, if compared with representative examples of Serbian ecclesiastic architecture of the second half of the nineteenth century, Damjanov's creations technically imperfect, stylistically heterogenous and sketched improvisatorially, take an important place in Serbian culture of the recent period. His importance is the more so great if we have in view all the restrictions in building churches in the regions under Turkish domination. As the Ottoman control lessened, Damjanov constructed larger and more representative buildings making use of more solid materials and raising high belfries. He never repeated already applied settings bearing in mind that in each enterprise he underlined some popular motif from architecture of local environments. So he successfully revived recollections to medieval and sometimes to post-Byzantine tradition on individual churches paving the way to nationally oriented creators in Serbian architecture. Some later protagonists of the Serbian style paid him in a particular way his due mentioning him in their papers as a forerunner and "very capable self-taught man."[27]

Damjanov's building opus vividly reflects modest material base, stylistic errings and absence of firm aesthetic criteria in the architecture of Slavic peoples under Turkish rule on the Balkans in the nineteenth century. In this typically "Balkan" stylistic polymorphous artistic opus, the elements of Byzantium, medieval Serbia, Islamic and post-Byzantine architecture, the Renaissance and Baroque live in unusual, only in this region acceptable balance. Amalgameting the elements of various architectural models even those incompatible at first sight, Damjanov affirmed a specific form of integral Christian architecture which in particular territories remained even after his death until the time when stylistically purer and more modem architectural trends prevailed.

* Special notes: in gathering the material for this work many colleagues of mine have helped me to whom I extend my deepest gratitude: Prof Marica Šuput, Mr Srđan Marković, Dr Zoran Manević, Slavica Vujović, Prof Borivoje Pištalo, Dragiša Milosavljević, Vladan Simić, Vanda Ibrulj and Svetlana Pejić.

Одјеци средњевековне архитектуре у делу зографа и неимара Андреје Дамјанова

Александар Кадијевић

Изграђеио у централиим, јужиим, севериим и западиим областима Балкаиског полуострва, импозаитно градитељско дело Аидреје Дамјаиова (1813-1878), Мијака из Велеса, још за његовог живота било је веома популарио и поштоваио. У свести обичиих људи и црквених иаручилаца оио озиачавало је коитииуитет са минулим епохама хришћанског градитељства. О лепоти Дамјановљевих цркава у Македонији, Србији и Босни и Херцеговини, надахнуто су писали миогобројни хроничари, путописци, историчари културе и уметиости. Иако је иитересовање за Дамјановљев рад постепено опадало, представа о вредности његовог дела иије избледела. У прилог томе сведочи историографија о његовом делу, развијена у научним установама Македоиије, Србије, Бугарске и Босне и Херцеговине.

Као иеимар сакралних и профаних објеката, Дамјаиов је од 1835. до 1878.године изградио обимно и стилски вишеслојно дело, које је по свом зиачају превазишло ниво провинцијске архитектуре са рубних подручја Турске империје. Био је то угледни градитељ монументалних градских саборних цркава, парохијалиих храмова и сеоских богомоља. У архитектури православних словенских народа југоисточне Европе у деветнаестом веку није било аутора који је са толико стваралачке снаге извршавао сложене градитељске подухвате у различитим културним и национални средииама, као што је то успевао овај свестрани аутодидакт. Пролазећи кроз старинску школу напредовања од шегрта до искусног иеимара породичне тајфе, велико знање стекао је током својих путовања по Балкану, упознајући споменике византијског и поствизантијског раздобља. Формираи је у периоду када стилски елементи из западне и средње Европе иису шире примењиваии у областима под турском управом. Дамјаиовљево усвајање европских градитељских метода говори о савремеиости његовог стваралаштва и уклапању у иајактуелнији ток грчке црквеие архитектуре, зачет у Солуну средином деветнаестог века.

Иако је о Дамјаиову у иауци писано исцрпно, ипак постоје недовољио проучеие области његовог живота и рада. Обзиром да је тек мањи део од четрдесет претпостављеиих Дамјановљевих цркава евидентиран, као и то да нису поуздано утврђена сва подручја на којима је градио, веома је незахвално доносити целовите оцене о његовом раду. Осим неопходне провере успостављене фактографије, хронологије, топографије и типологије Дамјановљевих остварења, потребно је подробније испитати његов стваралачки развој и ближе одредити идеолошки карактер, стилски садржај и значење његових градитељских дела. У његовом опусу од првостепене је важности диференцирати оно што је ауторско, изворно и егземпларно, од каноничног и општеважећег. Његова поуздано идентификована дела требало би целовито сагледати у односу на архитектуру у свим подручјима у којима је радио и упоредити их са токовима у архитектури западне, средње и источне Европе, као и са хришћанским сакралним градитељством у осталим областима Турског царства .

Иако је у односу на репрезентативне примере српске црквене архитектуре друге половине деветнаестог века Дамјановљево неимарство технички несавршено, стилски хетерогено и импровизаторски конципоавно, оно заузима значајно место у српској култури новијег доба. Његов значај

је утолико већи ако се имају у виду сва ограничења у грађењу цркава на просторима под турском влашћу. Како су отоманске стеге слабиле, тако је Дамјанов градио веће и репрезентативније грађевине, користећи чвршће материјале и подижући високе звонике. Никад није понављао већ примењена решења, водећи рачуна да у сваком новом подухвату нагласи неки популаран мотив из архитектуре локалног поднебља. Тако је са успехом на појединим храмовима оживео сећање на средњовековну, а на неким на поствизантијску радицију, дајући путоказ национално настројеним ствараоцима у српској архитектури. Њему су се, на својеврстан начин, одужили неки каснији протагонисти српског стила, помињући га у својим текстовима као претечу и "веома способног аутодидакта".

Дамјановљево градитељство сликовито одражава скромну материјалну основу, стилска лутања и одсуство чврстих естетских критеријума у архитектури словенских народа под турском влашћу на Балкану деветнаестог века. У том типично "балканском", стилски полиморфном уметничком опусу, елементи Византије, средњовековне Србије, исламске и поствизантијске архитектуре, ренесанса и барок живе у несвакидашњој, само на том подручју прихватљивој равнотежи. Спајајући елементе различитих архитектонских модела, па и оне наизглед неспојиве, Дамјанов је афирмисао специфичан вид интегралне хришћанске архитектуре који је на појединим територијама опстао и након његове смрти, до времена када су преовладале стилски чистије и савременије архитектонске тенденције.

Zographe. Revue d'art médiévale, N° 27, Belgrade 1998-1999
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

SOMMAIRE

7
Хараламбос Бурас, Крстообразне куполне цркве на грчким острвима у средњовизантијском раздобљу
17
Milka Čanak-Medić, L'église de Saint Sava à Budva
23
Ivan Stevović, Saint Andrew in the Inscription ANDREESCI AD HONOREM SOCIORVMQ. MAIOREM † from Kotor
33
Никос Икономидис, Кула великог хартуларија Лапардаса у Солуну
37
Jovan Nešković, Le portail de l'église Saint Léonard près de Siponte et types des portails romans en Pouille
47
Валентино Паће, Од Византије до Сицилије: "Богородица са Христом" из Мадридског сакраментара (ms. 52 из Националне библиотеке)
53
Marica Šuput, Two Aspects of Classicism in Byzantine Architecture
61
Оливера Кандић, Посуде за освећену воду у српским средњовековним црквама
79
Панајотис Л. Вокотопулос, Црквена архитектура Епирског деспотата: проблем утицаја
93
Gojko Subotić, A Portrait of an Unknown Bulgarian Empress
103
Јоргос Веленис, Црква Панагије Олимпиотисе и капела Богородице Памакаристос
113
Алексеј Комеч, Црква Успења на Волотовом пољу
123
Dragan Vojvodić, On the Time of the Creation of Wall-Paintings in Palež
135
Ivan M. Đorđević – Miodrag Marković, "Marko's Church" above the Babuna River in the Vicinity of Veles
151
Cvetan Grozdanov, Christ, Roi des rois, dans les fresques de l'Archevêché d'Ohrid du XV au XVII siècles
161
Красимира Плачков, Једна руска икона с представом чуда Светог Георгија и аждаје
167
Александар Кадијевић, Одјеци средњовековне архитектуре у делу зографа и неимара Андреје Дамјанова